# Colley Cibber's Bühnenbearbeitung

von

# SHAKESPEARE'S RICHARD III.

---

**Inaugural-Dissertation**

der

hohen philosophischen Facultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

**Richard Dohse**
aus Parchim.

---

**Bonn,**

Verlag von P. Hanstein.

1897.

Referent: Herr Professor Dr. Lindner.

Meiner lieben Mutter

in steter Dankbarkeit

gewidmet.

Sonderabzug aus Heft 2 der Bonner Beiträge zur Anglistik.

# COLLEY CIBBERS BÜHNENBEARBEITUNG VON SHAKESPEARES RICHARD III.

## Einleitung.

Trotzdem die Puritaner in den jahren 1647—1656 in ganz England die bühne geschlossen hielten, hören wir von heimlichen aufführungen und 1653 sogar von umherziehenden schauspielertruppen, die allerdings nur ein kümmerliches dasein fristeten[1]). — Im jahre 1656 konnte Davenant auf Cromwells befürwortung hin wenigstens eine art theater gründen. Als dann Karl II 1660 nach London zurückkehrte, wurde die bühne dem publikum gänzlich wieder freigegeben. Jetzt, wo der zwang des Puritanertums aufgehoben, war das publikum besonders empfänglich für jede art von schaustellung geworden; nur wollte es auf dem theater seine neu erwachte schaulust auf jede nur mögliche art und weise befriedigt sehen. Die dichter standen in folge dessen vor der schwierigen frage, nach welchen mustern ein neues lebensfähiges drama zu schaffen sei. Dass das ältre englische theater sich überlebt hatte sehen wir schon aus den stücken Davenants, die er von 1656 an aufführte. Schon in diesen werken macht sich ein bruch mit der vergangenheit bemerkbar und ein entschiednes hinneigen zu französischen mustern.

Von Frankreich, wo um diese zeit das drama in höchster blüte stand, drang der französische geschmack auch nach England hinüber, und Karl II, der während seiner verbannung in Paris in theatralischen aufführungen seine hauptzerstreuung gesucht hatte, begünstigte die neue bühne auf jede weise, ja er verlangte geradezu dieselben prinzipien, die in der franzö-

1) Vgl. Collier, History of Dramatic Poetry. vol. I p. 104—119.

sischen tragödie herrschten, auch für die englische. Kein wunder also, dass sich zunächst ein schwanken zwischen den neuen französischen einflüssen und den nachwirkungen der alten englischen bühne einstellte und als eine folge davon eine seltsame innere zerfahrenheit der dichterischen erzeugnisse.

Man sollte annehmen, dass bei einem solchen allmählichen sichabwenden von althergebrachten anschauungen auch der meister des ältren theaters in vergessenheit geraten wäre. Dies ist jedoch keineswegs der fall. Dryden[1]) z. B. rühmt die grösse Shakespeares mit folgenden worten „Shakespeare ist immer gross, wenn der gegenstand es erfordert, er überragt alle andern dichter wie die cypressen niedriges strauchwerk". Dann fordert er die dichter geradezu auf „Shakespearischen geist in französischer form in ihren stücken wiederzugeben". Das verständnis für die macht Shakespeares, für die grosse wirksamkeit seiner dramen war also nicht verloren gegangen, und so erklärte es sich leicht, dass man bei der auswahl der aufzuführenden stücke vor allem wieder zu den werken des meisters griff.

Eine wiederbelebung Shakespeares konnte jedoch, das ist von vornherein klar, nicht vor sich gehen, ohne dass dem veränderten geschmacke des publikums entsprechende eingreifende änderungen vorgenommen waren.

Davenant und bald darauf Dryden waren die ersten, die es unternahmen, Shakespearische dramen für ihre bühnen umzuarbeiten. Eine reihe von mehr oder weniger bedeutenden dichtern folgten ihnen. Die meisten dieser bearbeitungen sind gänzlich in vergessenheit geraten und nur wenige sind der art gewesen, dass sie sich eine zeit lang auf der bühne halten konnten[2]). Viele sind gar nicht gedruckt, andre sind nur buchdramen geblieben, obwohl sie sämtlich für die bühnenaufführung bestimmt waren. Genauer behandelt sind nur wenige[3]).

---

1) Sieh Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten jahrhunderts. I. teil. 2. aufl. Braunschweig 1865. s. 82 und 83.

2) Eine zusammenstellung aller dieser bearbeitungen hat Gisbert Freiherr von Vincke vorgenommen im Jahrbuch IX s. 41 ff.

3) Delius, Dryden und Shakespeare, Jahrbuch IV, 6; Delius, Shakespeares Macbeth und Davenants Macbeth, Jahrbuch XX, 69; v. Vincke, Shakespeare und Garrick, Jahrbuch IX, 1; v. Vincke,

Cibbers bearbeitung von Shakespeares Richard III, die sich zwar auch in vielen stücken mit andren bearbeitungen berührt, ist wenigstens mit dem besten willen vorgenommen worden, Shakespeare wirklich zu verbessern. Cibber selbst sagt[1]) „Whenever I took upon me, to make some dormant play of an old author, to the best of my Judgement, fitter for the Stage, it was honestly not to be idle that set me to work as a good housewife will mend old linen when she has not better employment". — Interessant und einer näheren betrachtung wert ist die bearbeitung besonders, weil sie, trotz mannigfaltiger schwächen und unsinniger eingriffe in den geist Shakespeares, seit Cibbers lebzeiten sehr häufig aufgeführt wurde und noch heute die englische bühne völlig beherrscht[2]).

Wenn wir, bevor wir an unser eigentliches thema herantreten, noch auf das leben Cibbers eingehen wollen, so kann dies nur andeutenderweise geschehen; es ist unnötig, das leben des dichters an dieser stelle eingehender zu behandeln, zumal da Cibber selbst in seiner „Apology" ein so wohlgezeichnetes und deutliches bild von seinem leben und wirken und von dem zustande der bühne seiner zeit entworfen hat[3]). — Cibber wurde 1671 in London als sohn des bildhauers Caius Gabriel Cibber und einer tochter des William Colley, Esq., geboren. Nachdem er die freischule zu Grantham in Lincolnshire durch-

---

Garricks bühnenbearbeitungen Shakespeares, Jahrbuch XIII, 267; v. Vincke, Shakespeare auf der englischen bühne seit Garrick, Jahrbuch XXII, 1; Mielck, John Sheffield Duke of Buckinghams zweiteilung und bearbeitung des Shakespearischen Julius Caesar, diss. Halle 1889 (auch im Jahrbuch XXIV, 27); Wolff, John Ford ein nachahmer Shakespeares, diss. Heidelberg 1880; Rosbund, Dryden als Shakespearebearbeiter, diss. Halle 1882; Erzgräber, Nahum Tates und George Colmans bühnenbearbeitungen des Shakespeareschen King Lear, diss. Rostock 1897 (auch im Jahrbuch XXXIII).

1) Sieh An Apology For the Life of Colley Cibber etc. Written by Himself. 4 ed. London 1756. In two Volumes. Vol. I. s. 194.

2) Vgl. Öchelhäuser, Essay über Richard III, Jahrbuch III. s. 122.

3) Weitere angaben über das leben Cibbers finden sich in dem Life of Colley Cibber, das der ausgabe seiner dramatischen werke in 5 bänden, London 1777 beigefügt ist. Vgl. auch Ward, A History of English Dramatic Literature. London 1875. vol. I und II.

gemacht, treffen wir ihn 1687 in Winchester College, wo er seine erste neigung für die bühne fasste. Zur universität ist Cibber nicht gekommen, denn gerade als er diesen schritt tun wollte, brach die zweite englische revolution im spätjahre 1688 aus, die er unter dem Earl of Devonshire, bei dem sein vater damals gerade beschäftigt war, mitmachte. Nach beendigung der revolution erhielt Cibber seine entlassung aus dem kriegdienste und gab die hoffnung auf, in der militärischen laufbahn vorwärts zu kommen. Der Earl of Devonshire versprach für seine zukunft zu sorgen und schickte ihn nach London, wo Cibber jedoch vergeblich auf eine unterstützung oder irgend eine anstellung wartete. Diese zeit des wartens benutzte Cibber, um so oft es ihm möglich war, die theateraufführungen in London zu besuchen, und im Februar 1689 trat er, seiner unwiderstehlichen neigung fürs theater folgend, die schauspielerlaufbahn an. 1693 heiratete er und trat ins Drury Lane Theater ein, dessen hauptleiter er im jahre 1711 wurde. Nachdem ihm 1730 Georg II die würde eines poet laureate verliehen hatte, fuhr er bis zum jahre 1745 fort als schauspieler und bühnendichter zu wirken. In seinen letzten lebensjahren zog er sich von der bühne zurück und starb 1757 in einem alter von 86 jahren.

Cibbers schriftstellerische tätigkeit war eine sehr ausgedehnte. Besonders bekannt ist er als lustspieldichter. Sein erstes dichterisches erzeugnis Love's Last Shift, a Comedy kam 1696 heraus, nachdem er bereits sieben jahre als schauspieler bekannt war. Alle seine lustspiele, unter denen wohl das bedeutendste The Careless Husband (1704) ist, haben eine gewisse moralische tendenz. Cibber hat das verdienst, als erster den versuch gemacht zu haben, die bisher herrschende unsittlichkeit[1]) aus dem lustspiele zu verbannen. Cibbers tragödien sind zum grössten teile bearbeitungen älterer stücke. So richtete er z. b. die Beaumont-Fletchersche tragödie The False One ein, in welchem stücke die erlebnisse des Julius Caesar in Egypten und seine abenteuer mit der Cleopatra behandelt werden. Im jahre 1724 brachte er sie unter dem neuen titel Caesar in Egypt zur aufführung. —

1) Vgl. die streitschrift Jeremy Colliers: A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage. London 1698.

Der stoff zu Cibbers Ximena, or the Heroïc Daughter (1713) ist Corneilles Cid entnommen. — Dass Cibber für Shakespeare eine besondere vorliebe hatte, beweist, dass er ausser Richard III auch noch die tragödie Papal Tyranny in the Reign of King John (1714) aus Shakespeare entlehnte.

Von seinen zeitgenossen ist Cibber sehr verschieden beurteilt worden. „Few men had more personal friends and admirers and few men perhaps a greater number of enemies[1])". Mit der grössten schärfe wurde er von dem bedeutendsten der zeitgenössischen dichter, Pope, behandelt, der ihn besonders wegen seiner entlehnungen aus älteren dichterwerken tadelte. Fast sein ganzes leben hindurch lag Cibber deswegen mit Pope in litterarischer fehde. — Auch die von mir zu behandelnde bearbeitung ist zu Cibbers zeit sehr verschieden kritisiert worden. Steevens, Malone, Johnson lobten sie in überschwänglicher weise[2]). Hazlitt[3]) dagegen erkannte schon richtiger den, wie wir im folgenden nachweisen werden, äusserst geringen dichterischen wert, den die bearbeitung besitzt, wenn er sie „a patchwork" und „a disgrace to the English Stage" nennt.

Cibber ist übrigens nicht der einzige, der die wirksamkeit einer dramatischen behandlung der taten Richards III erkannte. Der stoff war damals so beliebt, dass wir eine reihe von bearbeitungen desselben antreffen. Schon vor dem erscheinen von Shakespeares drama wurde im jahre 1579 in St. John's College zu Cambridge ein in lateinischer sprache von Dr. Legge abgefasster Richardus Tertius aufgeführt. Dann folgte „The True Tragedie of Richard The Third: Wherein is showne the death of Edward the Fourth, with the smothering of the two young Princes in the Tower: With a lamentable ende of Shores wife, an exemple for all wicked women. And lastly the coniunction and ioyning of the two noble Houses, Lancaster and Yorke. As it was playd by the Queenes Maiesties Players. London. Printed by Thomas

1) Life of Colley Cibber a. a. o. s. 9.

2) Vgl. Müller, grundlegung und entwicklung des charakters Richards III. bei Shakespeare. Progr. Dortmund 1889. s. 10 (auch im Jahrbuch XXVI s. 150 ff.).

3) William Hazlitt, Characters of Shakespeare's Plays, London 1817. s. 230.

Creede, and are to be sold by William Barley etc. 1594“ [1]). Der verfasser ist unbekannt. Shakespeare hat beide dramen nicht benutzt [2]). — 1602 verfasste Ben Jonson ein drama Richard Crookback, das jedoch nicht erhalten ist. Dann wurde im jahr 1614 ein gedicht veröffentlicht mit folgendem titel: „The Ghost of Richard the Third. Expressing himselfe in these three Parts. 1) His Character 2) His Legend 3) His Tragedie. Containing more of him then hath been heretofore shewed; either in Chronicles, Playes or Poems. Printed by G. Eld: for L. Lisle etc. 1614.“ — In der vorrede nennt sich der verfasser am schluss nur mit den beiden anstaben seines namens C. B., was Collier in der einleitung zu seiner ausgabe des gedichtes [3]) auf die vermutung kommen lässt, dass Cristopher Brooke der verfasser gewesen ist. Endlich wird von Sir Henry Herbert unter dem jahr 1623 ein „Richard III“ von Samuel Rowley erwähnt, der jedoch verloren gegangen ist. In Deutschland schrieb Christian Felix Weisse einen Richard III, der aber Shakespeare nicht nachgeahmt, sondern selbständig entwickelt ist. Da Weisse Shakespeares Richard III noch gar nicht kannte, so fördert er ganz andere seiten von Richards charakter zu tage.

---

## Quellen.

Colley Cibber fügt in der mir zu gebote stehenden ausgabe (s. u.) seiner bearbeitung von Shakespeares Richard III auf dem titelblatte nur hinzu „alter'd from Shakespear“. Er wird aber in seiner Apology [4]) deutlicher und sagt hier „altered from two or three of Shakespear's Plays“. Wie er jedoch im ersten falle zu allgemein spricht, so sagt er im

---

1) Beide stücke sind 1844 für die englische Shakespearegesellschaft herausgegeben worden von Baron Field.

2) Vgl. Elze, William Shakespeare. Halle 1876. s. 398.

3) J. Payne Collier, Esq. „The Ghost of Richard The Third. Printed For The Shakespeare Society. London 1844.

4) a. a. o. s. 253.

zweiten falle zu wenig, denn bei genauer prüfung findet man, dass nicht nur zwei oder drei Shakespearische stücke bei der bearbeitung benutzt sind, sondern eine weit grössere anzahl, nämlich Richard II, Heinrich IV 2. teil, Heinrich V, Heinrich VI 1. und 2. teil, Heinrich VI 3. teil und Richard III. Für die quellenuntersuchung können wir uns jedoch auf die beiden letztgenannten stücke beschränken, da aus ihnen naturgemäss der weitaus grösste teil entlehnt ist. Wie wir später sehen werden, sind es immer nur einige wenige zeilen, die aus den übrigen stücken entnommen sind. Diese zeilen, die teilweise sogar nicht einmal wörtlich mit dem Shakespearischen text übereinstimmen, können hier nicht in betracht kommen, da sich aus ihnen durchaus nichts schliessen lässt. Mit ungeheurer kühnheit hat Cibber geändert und da er viele Shakespearische scenen gänzlich fortgelassen, dafür aber grosse zusätze aus eigner erfindung hinzugefügt hat, so sind die stellen, die er wörtlich aus Shakespeare entlehnt hat, verhältnismässig spärlich.

Im folgenden soll nun auf grund dieser stellen versucht werden, festzustellen, welche ausgabe, bez. ausgaben, von Shakespeares Heinrich VI 3. teil und Richard III unser bearbeiter als vorlage gehabt hat.

Cibbers bearbeitung erschien zuerst im druck in der quartausgabe von 1700. Dann folgte eine quarto 1710. Die von mir benutzte und zur quellenuntersuchung zu grunde gelegte ausgabe ist die erste von Cibber selbst besorgte gesamtausgabe seiner werke[1]) mit dem titel „Plays written by Mr. Cibber.“ In two Volumes, London 1721. Im zweiten bande dieser ausgabe s. 77 ff. findet sich Cibbers tragödie „The Tragical History of King Richard III. As it is now Acted At the Theatre Royal in Drury-Lane. Alter'd from Shakespear, by Mr. Cibber, London 1721.“ — Nach 1721 wurden die werke des dichters noch mehrfach aufgelegt, so 1760, 1777 etc. Da uns die erste quartausgabe von 1700 nicht zugänglich war, so haben wir zunächst zu untersuchen, ob der uns vorliegende text (von 1721) ein blosser abdruck des quartotextes von 1700 ist oder nicht. Es scheint nicht ausgeschlossen zu sein, dass der dichter selbst im laufe der

1) Vgl. Apology. Vol. I s. 194.

zeit an seinen werken geändert hat. Dass dies jedoch kaum anzunehmen ist, beweist die gesamtausgabe von 1777, die mir infolge eines glücklichen zufalls ebenfalls zu gebote gestanden hat. Diese nämlich bietet, trotzdem sie 20 jahre nach dem tode Cibbers erschienen ist, abgesehen von einigen geringfügigen orthographischen änderungen (z. b. wurde *agen* zu *again*) genau denselben text wie die ausgabe von 1721. Überdies kommt auf diese frage eigentlich wenig an, da wir es bei unserer untersuchung ja nicht mit den vom dichter selbst verfassten sondern nur mit den direkt aus Shakespeare entlehnten stellen zu thun haben.

Ferner ist zu beachten, dass zwischen 1700 und 1721 nur die ausgabe der werke Shakespeares von Rowe (1709) liegt, dessen correcturen Cibber verwertet haben könnte. Es bietet sich jedoch für die benutzung dieser ausgabe nicht der geringste anhalt. Keine der eigenmächtigen änderungen Rowes hat Cibber aufgenommen, und somit dürfen wir für unsere untersuchung die ausgabe von 1721 ohne weiteres der quarto von 1700 wie auch der von 1710 gleichsetzen.

Da in der so ausgezeichneten Variorum Edition von Furness der band über Richard III und Heinrich VI leider noch nicht erschienen ist, so habe ich im folgenden den variantentext der Cambridge Edition, London 1892. Vol. V zu grunde gelegt.

Bis zum jahre 1700 waren Skakespeares beide stücke in folgenden ausgaben erschienen:

Heinrich VI 3. teil: erste ausgabe. 8. 1595, die die Cambridge Edition mit $Q_1$ bezeichnet, um einen neuen ausdruck zu vermeiden (vgl. Cambr. Ed. s. X, wo sich auch der vollständige titel findet). — Zweite ausgabe 1600 = $Q_2$ (vgl. Cambr. Ed. s. X). — Dritte ausgabe 1619 = $Q_3$ (vgl. Cambr. Ed. s. XI). — In folio: 1623, 1632, 1664, 1685 (= $F_1$, $F_2$, $F_3$, $F_4$).

Richard III: 8 quartos aus den jahren 1597, 1598, 1602, 1605, 1612, 1622, 1629, 1634 (= $Q_1$, $Q_2$, $Q_3$, $Q_4$, $Q_5$, $Q_6$, $Q_7$, $Q_8$. Vgl. Cambr. Ed. s. XIV, XV). — In folio: 1623, 1632, 1664, 1685 (= $F_1$, $F_2$, $F_3$, $F_4$).

Bei der benutzung von Heinrich VI 3. teil hat Cibber die quartos, von denen übrigens namentlich die erste schon

sehr selten war[1]), gar nicht berücksichtigt, sondern nur die lesarten der folios wiedergegeben. Dass unser bearbeiter aber auch in den aus Richard III entlehnten stellen mit unseres erachtens richtigem takt im allgemeinen den folios als dem ursprünglichen Shakespearischen text[2]) gefolgt ist, lässt sich durch eine ziemlich grosse anzahl von belegen beweisen. Allerdings müssen Cibber auch hier die lesarten der quartos vorgelegen haben, was wir aus 2 stellen schliessen können. Infolge der sehr spärlichen parallelstellen jedoch und der sehr geringen abweichungen der einzeln quartos[3]) von einander ist es unmöglich, mit völliger sicherheit festzustellen, welche der acht quartos Cibber als vorlage gedient hat.

Um nun die in den voraufgehenden zeilen aufgestellten behauptungen näher zu begründen, sollen im folgenden die zum beweise erforderlichen belege aufgeführt werden. Der übersicht halber haben wir in der uns zu gebote stehenden ausgabe der bearbeitung Cibbers verszählung vorgenommen, so dass die stellen aus Cibber nach akt, scene und vers angeführt werden. Bei den citaten aus Shakespeare zählen wir mit der Globe Edition, der übrigens auch die Cambridge Edition in der anordnung der verse gefolgt ist.

Zu gunsten einer ausschliesslichen benutzung der folios von Heinrich VI 3. teil, sprechen folgende stellen:

Heinr. VI 3. teil. III. 2. 127. *to cross*] Ff. Cibber II. 1. 59; *to hinder* Qq. Heinr. VI 3. teil. V. 6. 32. *murthering*] Ff. Cibber I. 2. 35; *murdering* Qq.

Um die benutzte folio genauer zu bestimmen, mögen folgende stellen als material dienen:

1) Heinrich VI 3. teil. V. 6. 42. *And orphans . . .*] Qq. $F_2$, $F_3$, $F_4$; *And children*] Cibber I. 2. 44; *Orphans*] $F_1$.

2) Heinr. VI 3. teil. V. 6. 84. *keep'st*] $F_3$, $F_4$. Qq. Cibber I. 2. 82; *keept'st*] $F_1$, $F_2$.

3) Heinr. VI 3. teil. V. 6. 41. *sons, . . . . husbands fate*] $F_3$. $F_4$. Cibber I. 2. 43. *sonnes, . . . . husbands fate* $F_2$; *son-*

---

1) Vgl. Elze a. a. o. s. 393.

2) Über das verhältnis der quartos von Richard III. zu den folios. Vgl. Delius, über den ursprünglichen text des King Richard III. Shakespearejahrbuch VII s. 124 ff. und Alex. Schmidt, quartos und folios von Richard III. Jahrbuch XV s. 301 ff.

3) Vgl. Cambridge Edition, London 1892. vol. V. s. XIII, XIV, XV.

*nes, . . . . husbands* $F_1$; *sons . . . husbands* $Q_1$; *Wives for their husbands, fathers for their sons* Qq.

4) Heinr. VI 3. teil. III. 2. 156. *up like*] Qq. $F_1$, $F_2$, $F_3$. Cibber II. 1. 40; *like* $F_4$; *like to* Rowe.

5) Heinr. VI 3. teil. III. 2. 163. *to be beloved*] Qq. $F_1$, $F_2$, $F_3$. Cibber II. 1. 45; *be* fehlt in $F_4$.

1), 2), 3) weisen auf $F_3$ oder $F_4$ als vorlage und da 4) und, allerdings mit schwacher beweiskraft, auch 5) $F_4$ ausschliessen, so erhalten wir als endergebnis, dass Cibber bei den aus Heinrich VI 3. teil entlehnten abschnitten $F_3$ zu grunde gelegt hat.

Die benutzung der dritten folioausgabe wird aber um so wahrscheinlicher, wenn wir zeigen können, dass Cibber dieselbe folio auch bei den aus Richard III entnommenen stellen benutzt hat, wofür sich eine verhältnismässig grosse anzahl von anhalten bietet.

Für eine weitaus überwiegende benutzung der folios überhaupt zeugen folgende stellen, die nur ein geringer bruchteil der grossen zahl von stellen sind, die sich zum beweise hierfür finden. — Der abkürzung wegen setzen wir im folgenden R = Richard III.

R. I 1. 13. *lute*] Ff. Cibber I. 1. 251; *loue* Qq.

R. I 2. 19. *Wolves, to Spiders*] Ff. Cibber II. 2. 22; *adders, spiders* Qq.

R. III 7. 131/132. *the charge . . . land*] Ff. Cibber III. 1. 360/361; *the souveraingtie thereof* Qq, die die zwei zeilen der Ff. in einer zeile schreiben.

R. III 7. 58. *Now, Catesby, what sayes your Lord to my request*] Ff. Cibber III. 1. 301; *Here comes his servant: how now, Catesby, what says he?* Qq.

R. III 7. 37. *And thus . . . few*] Ff. Cibber III. 1. 278. *And thus . . . few* fehlt in Qq.

R. V 3. 27/28. *My Lord . . . with me*] Ff. Cibber V. 2. 53/54 (mit leichter änderung); fehlt in Qq.

R. III 7. 144—153 incl. Diese Verse finden sich nur in den folios. Die quartos lassen sie ganz fort. Cibber kürzt und ändert diese 10 verse, wie es überhaupt, wie wir später sehen werden, sein bestreben ist, lange monologe zu kürzen. Ganz entschieden aber hat er diese foliostelle vor sich gehabt; dafür spricht nicht nur der sinn der 3 zeilen, die Cibber für

die 10 foliozeilen eingesetzt hat, sondern auch die letzte zeile (Cibber III. 1. 371), die wörtlich mit R. III 7. 153 übereinstimmt.

Zur näheren bestimmung der benutzten folio sind nicht so zahlreiche und beweiskräftige stellen vorhanden:

1) R. IV 4. 284. *this is not the Way*] Qq. $F_2$, $F_3$, $F_4$. Cibber IV. 3. 170. *is* fehlt in $F_1$.

2) R. I 2. 36. *Villains*] $F_2$, $F_3$, $F_4$. Cibber II. 2. 37; *Villaines* $F_1$; *Villaine* Qq.

3) R. I 2. 39. *Stand*] $F_2$, $F_3$, $F_4$. Qq. Cibber II. 2. 41; *Stand'st* $F_1$, $Q_8$.

4) R. I 2. 188. *thy Word*] $F_2$, $F_3$, $F_4$. Cibber II. 1. 145; *the Word* $F_1$, Qq.

5) R. III 7. 56. *Enter Lord Mayor*] $F_3$, $F_4$. Cibber III. 1. 299; *Enter the Mayor* $F_1$, $F_2$; fehlt in Qq.

6) R. I 2. 127. *that*] $F_3$, $F_4$. Cibber II. 2. 90. *y^t* $F_1$, $F_2$; *sweet* Qq.

7) R. IV 4. 415. *Deserts*] Qq. $F_1$, $F_2$, $F_3$. Cibber IV. 3. 204; *desires* $F_4$.

Nach 1), 2) und besonders nach 3) und 4) würde $F_1$ nicht in betracht kommen, nach 5) und 6) scheidet auch $F_2$ aus, so dass es sich nur noch um $F_3$ und $F_4$ handelt. Nach 7) ergibt sich $F_3$ als Cibbers vorlage auch für die aus Richard III entlehnten abschnitte. Die einzige stelle, die vielleicht für $F_4$ zeugen könnte, ist: R. I 2. 27/28. *More . . . . Than I*] $F_4$. Cibber. *More . . . Then I* $F_1$, $F_2$, $F_3$; *As . . . As I* Qq.

Diese stelle besitzt aber durchaus keine beweiskraft, denn *Than* ist eben einfach eine neuschreibung, wie wir sie bei unserm bearbeiter häufig finden, die nun zufälligerweise auch schon die letzte folioausgabe eingeführt hat.

Da die quartos hin und wieder lesarten bringen, die ganz unleugbare vorzüge vor denen der folio haben[1]), so hat sich auch Cibber veranlasst gesehen, wenn auch nur an wenigen stellen, quartolesarten in seinen text aufzunehmen. Für benutzung der quartos überhaupt können folgende stellen als beweisend herangezogen werden:

R. III 7. 79. *on himself*] Qq. Cibber III. 1. 320; *on his Grace* Ff.

---

1) Vgl. Alex. Schmidt a. a. o. s. 322.

R. III 7. 66. *and Citizens*] Qq. Cibber III. 1. 309; *and aldermen* Ff.

R. I 2. 251. *halt*] Qq. Cibber II. 2. 217; *halts* Ff. Dagegen hat Cibber in demselben vers das ungebräuchliche *unshapen* der quartos weggelassen und dafür mit den folios *mishapen* geschrieben. — Der vers:

Cibber II 2. 112. My Tongue cou'd never learn sweet smoothing Words (R. II 2. 168)

mag hier auch angeführt werden, weil er auf den ersten blick für die quartos zeugen kann. Diese schreiben nämlich mit Cibber *words*, während die folios *word* haben. Da Cibber aber, wie alle Shakespearebearbeiter, Shakespeares sprache auch grammatisch der zeit anzupassen suchte, so konnte er den foliotext *sweet smoothing word* ohne unbestimmten artikel nicht stehen lassen und als eine einfache und ganz natürliche änderung setzte er den plural *words*.

Die stelle: R. IV 3. 46. *in*] $Q_1$, $Q_2$, $Q_3$, $Q_4$, $Q_5$, $Q_6$ Cibber IV. 3. 67. fehlt in $Q_7$ und $Q_8$; scheint $Q_7$ und $Q_8$ auszuschliessen.

R. IV 4. 268. *wou'd I*] $Q_1$, $Q_2$ Cibber IV. 3. 157; *I would* $Q_3$, $Q_4$, $Q_5$, $Q_6$, $Q_7$, $Q_8$. Ff.

R. IV 2. 8. *do I*] $Q_1$, $Q_2$ Ff. Cibber IV. 2. 9. *I do* die übrigen.

Nach vorliegenden beiden stellen scheint auch $Q_3$, $Q_4$, $Q_5$, $Q_6$ nicht in betracht zu kommen, so dass nur noch $Q_1$ und $Q_2$ übrig bleiben. Für $Q_1$ nun zeugt folgende stelle:

Cibber II. 3. 91. That's the old But-end of a Mother's blessing.

Cibber fand in $Q_1$:

Thats the but-end of a mother's blessing.

Um den vers nun voller zu machen, fügte er zu *but-end* noch *old* hinzu, übernahm aber nicht die lesart der folios, die damit, dass sie *That is* für *Thats* setzen, denselben zweck erreichen. Ausserdem schreibt Cibber mit $Q_1$: *of a* (was allerdings auch die folios haben) anstatt des *of my* von $Q_2$, $Q_3$, $Q_4$, $Q_5$, $Q_6$, $Q_7$, $Q_8$. Leider liess sich zur endgültigen bestimmung der benutzten quarto nur diese stelle finden.

So sind wir denn zu dem endergebnis gelangt, dass Cibber sowohl für die aus Heinrich VI 3. teil wie auch aus Richard III entlehnten stellen die dritte folioausgabe von 1664 als haupt-

vorlage gehabt hat. — Zu einer ganz sichren beantwortung der frage, welche quartausgabe Cibber für die aus Richard III entnommenen abschnitte neben $F_3$ benutzt hat, haben wir aus schon genannten gründen nicht gelangen können, doch dürfen wir mit ziemlicher gewissheit auf $Q_1$, die „editio princeps" schliessen, zumal da diese, wie Cibber sicher bemerkt haben wird, eine verhältnismässig grössere korrektheit des ausdrucks gegenüber den späteren quartos aufweist.

Den geschichtlichen stoff zu seinem drama entnahm Shakespeare teils aus der 1548 erschienenen Hallschen, teils aus der 1577 gedruckten Holinshedschen chronik. In den aus Shakespeare entlehnten abschnitten hält sich Cibber ebenfalls an Hall und Holinshed, während die züge, die neu hinzukommen, freie erfindung des bearbeiters sind.

---

## Gang der Handlung.

Bevor wir zu einer näheren betrachtung der composition der bearbeitung und der eingreifenden änderungen Cibbers schreiten, ist es zur besseren orientierung durchaus notwendig, genau den inhalt des dramas anzugeben und ihn scene für scene mit dem der vorlage zu vergleichen.

Die Cibbersche bearbeitung ist ein versuch Richard III bis zu einem gewissen grade unabhängig von den vorausgehenden beiden teilen Heinrichs VI zu gestalten. Cibber, der zugleich dichter und schauspieler war, fand in der eigenschaft als letzterer bald heraus, dass Heinrich VI auf der bühne nicht mehr recht wirkte[1]), und so machte er sich denn daran, den Shakespearischen Richard III gänzlich umzuarbeiten, um dem geschmacke des theaterpublikums rechnung zu tragen.

*Akt I.* Die erste scene ist freie erfindung des bearbeiters. Die schlacht bei Tewkesbury (1471) hatte Eduard, dem herzoge von York und somit der Weissen Rose den entscheidenden sieg gebracht; Eduard hatte als Eduard IV den englischen thron bestiegen. Heinrich VI aus dem hause Lancaster ist

1) Vgl. Öchelhäuser a. a. o. s. 122.

gefangen, sein sohn und erbe getötet. Alle diese vorgänge nun werden uns zusammenfassend vorgeführt. Die bühnenweisung versetzt uns in den garten des Tower, wo der gefangne könig Heinrich seinen täglichen erholungspaziergang zu machen pflegt. Der „Lieutenant of the Tower", ein diener und bald darauf Lord Stanley treten auf. In wechselndem dialog entrollt Cibber uns nun in nicht ungeschickter weise ein bild der letzten eräugnisse. Stanley, der ein augenzeuge derselben gewesen ist, berichtet das, was er bis zu seinem fortgange aus der schlacht gesehen und gehört hat, zuerst dem lieutenant und dann dem könig Heinrich selbst, der uns schon, übereinstimmend mit Shakespeare, als der gute aber schwache und unglückliche letzte Lancasterfürst geschildert wird. Melancholisch und verzweifelnd klingt der erste monolog Heinrichs, und Stanleys bericht kann diese stimmung nur noch steigern. Doch der leidenbecher, den der könig zu leeren hat, ist noch nicht bis zum rande gefüllt. Stanley hat schon durch seine, wenn auch kurze und abgerissne erzählung, einige wehrmuttropfen hineingegossen. Da kommt ein zweiter unglücksbote in gestalt des Tressel, der übrigens nur bei Cibber eine einigermassen wichtige rolle spielt (vgl. akt II), während er bei Shakespeare nur eine stumme person ist. Unser bearbeiter lässt nun Tressel den für den könig bestimmten leidenkelch gänzlich füllen. Während Stanley nur von dem siege Eduards und der gefangennahme von Heinrichs gemahlin und ihrem sohn zu berichten wusste, fügt jetzt Tressel noch hinzu, dass der junge königspross überhaupt nicht mehr am leben sei. Er berichtet dem unglücklichen könig den ganzen hergang beim tode seines sohnes. — In beziehung auf die veranlassung zum morde schliesst sich Tressels erzählung an Shakespeares Heinrich VI 3. teil V. 5 an. Dann aber weicht Cibber von seinem vorbilde ab, indem er Eduard IV nicht direkt an der ermordung beteiligt sein, sondern ihn nur dem prinzen für seine kühnheit mit dem panzerhandschuh ins gesicht schlagen lässt. Darauf erst stossen Gloster, Clarence und die übrigen ihren dolch in die brust des prinzen. Hier folgt Cibber im gegensatz zu Shakespeare dem berichte Holinsheds. [Bei Shakespeare thut ja bekanntlich könig Eduard den ersten dolchstoss und ist somit der eigentliche mörder. Dann erst schliessen sich Gloster und Clarence an.] Dadurch

aber, dass der bearbeiter Tressel auf Heinrichs frage ausdrücklich antworten lässt, dass Richard die erste wunde verursacht habe, lenkt er schon unsere aufmerksamkeit auf letzteren. König Heinrich wird von den worten Tressels bis ins Herz getroffen:

Oh! had'st thou stabb'd at every Word's deliverance,
Sharp Poniards in my Flesh while this was told,
Thy Wounds had giv'n less Anguish than thy Words.

Die handlung schreitet weiter. Tressel berichtet wiederum im anschluss an Heinrich VI 3. Teil V 5 die unbestimmten aber doch leicht verständlichen ausdrücke Richards nach dem mord und seine abreise nach London. Kaum hat er seine erzählung beendet, nachdem er noch hinzufügt, dass man sogar schon von Richards ankunft rede, da werden seine worte schon bestätigt vom Lieutenant of the Tower, der vom herzog von Gloster kommt mit dem befehl, die gefangenschaft des königs zu verschärfen. Auf den sich anschliessenden düsteren monolog Heinrichs, in dem der könig in banger ahnung schon seine ganze hoffnung ins grab bettet, folgen im direkten gegensatz die triumphierenden worte Richards, die gerade an dieser stelle von der grössten wirkung sind. Die worte Heinrichs stammen aus Shakespeares Richard II V. 1. 38—45, während die Richards zum grössten teil dem ersten monologe Glosters aus Richard III I. 1. entnommen sind; drei verse 265—267 stammen mit leichten änderungen aus Heinrich VI 3. teil III. 2. 169—171 und die letzten zwei verse sowie der coupletreim sind Cibbers eigne worte.

Scene 2. Zu beginn der zweiten scene erblicken wir könig Heinrich in seinem zimmer im Tower in schlaf versunken. Der lieutenant weckt ihn durch seinen eintritt. Heinrich hat schwere träume gehabt und lässt sich, um seine bösen gedanken zu verscheuchen und sich zu zerstreuen, ein buch reichen. Der weitere verlauf der scene ist eine wortgetreue wiedergabe der sechsten scene des fünften aktes von Heinrich VI 3. teil. Der letzte monolog Richards, der den schluss der zweiten scene und damit zugleich des ersten aktes bei Cibber bildet, ist bezeichnend für das sich stellenweise offenbarende unleugbare geschick unseres bearbeiters, Shakespearische verse, die sich zuweilen an ganz verschiedenen stellen finden, so zusammenzufügen, dass man mitunter förmlich

nach dem bruch suchen muss (vgl. scene 1 gegen schluss). Die verse 61—84 von Heinrich VI 3. teil V. 6 sind wörtlich übernommen. Die nächsten drei Cibberschen verse entsprechen den versen 149—152 der ersten scene des ersten aktes von Richard III. Während der nächste vers Cibbers eigenes machwerk ist, atmet der coupletreim wieder Shakespeares geist (Richard III I. 1. 161/162). Der inhalt der ganzen ersten Shakespearischen scene ist in der bearbeitung fortgefallen (sieh folgendes kapitel).

*Akt II.* Scene 1. Die erste scene ist Cibbers zusatz. Den leichnam Heinrichs VI hat man in St. Paul aufgebahrt. Lord Stanley ist mit der menge hineingegangen, um den könig noch einmal zu sehen und trifft nun beim verlassen der kathedrale Tressel. Aus dem gespräch, in das die beiden sich einlassen, erfahren wir, dass könig Edward anfängt zu kränkeln, so dass die ärzte die grössten besorgnisse um ihn hegen. Weiter hören wir, dass Anna die erlaubnis erhalten hat, Heinrichs leiche zur bestattung nach Chertsey überzuführen. Um die zuhörerschaft auch ja nicht etwa über Annas persönlichkeit im unklaren zu lassen werden ihre personalien ganz genau festgestellt. Dann erfahren wir, dass Richard um sie werben will. Er hat sie in ihrem hause aufsuchen wollen, ist aber abgewiesen worden, was wir auch bald darauf durch Richard selbst erfahren. Letzterer beklagt sich nicht über sein missgeschick *I cannot blame her* und ergeht sich in einem längeren monologe über seinen ungestalten körper als grund für seine abweisung. (Die worte stammen aus Heinrich VI 3. teil III 3 gegen schluss.) Plötzlich wird Richard in seinen selbstquälerischen gedanken durch das eintreten des lieutenants unterbrochen, der ihm die nachricht bringt, dass könig Edward schwer erkrankt sei. *Ha! Edward taken ill!* triumphiert Richard und mit einem schlage hat sich seine frühere üble laune in das gegenteil verwandelt. (Über diese erste Cibbersche scene sieh weiteres im folgenden kapitel.)

Scene 2. Mit der zweiten scene beginnt unser bearbeiter wieder in die fussstapfen des meisters zu treten. Zu anfang der scene jedoch erlaubt er sich noch einen völlig überflüssigen zusatz. Als nämlich Richard von ferne Lady Anne mit ihrem gefolge, das den leichnam ihres schwiegervaters zur bestattung nach Chertsey überführt, auftauchen sieht, kann er nicht um-

hin, noch einige bemerkungen über die schönheit Annas fallen zu lassen und uns dann ganz genau davon zu unterrichten, mit welchen mitteln er um sie werben will. In dürren worten deutet uns Richard schon, bevor er die eigentliche werbung beginnt, seinen ganzen feldzugplan an. Im übrigen übernahm Cibber die Annascene so wie er sie bei Shakespeare fand. Er kürzt zwar stark, folgt sonst aber seinem vorbild mit fast möchte man sagen blindem instinkt. Auch an der charakterzeichnung sowohl Richards wie auch Annas ändert er nichts. Der schlussmonolog ist wörtlich aus Shakespeare entlehnt, wo er den schluss der zweiten scene des ersten aktes bildet. Die ersten fünf zeilen von Annas monolog bei ihrem ersten auftreten stammen aus Heinrich VI 1. teil. I 1. 1—5. (Weitere bemerkungen über die Annascene sieh später.)

Scene 3. Obgleich im allgemeinen zwar der gedankengang dieser scene ein ähnlicher ist wie bei Skakespeare Richard III II. 2., so ist doch in der bearbeitung manches gestrichen, manches hinzugefügt und manches, was bei Shakespeare schon voraufgehende ganze scenen gefüllt hat, nur angedeutet worden. Was die ausführung der einzelheiten betrifft, so bleibt sie auch hier weit hinter der Shakespeares zurück. Zu beginn der scene erfahren wir aus dem gespräch Buckinghams mit Lord Stanley, dass könig Eduard gestorben ist und noch vor seinem tode den herzog von Gloster zum protektor der krone und der beiden jungen prinzen ernannt hat. Die herzogin von York, die sich nichts ahnend nach dem befinden des königs erkundigen will, tritt hinzu und erfährt den tod ihres sohnes. Aus ihren klagen hören wir, dass auch schon Clarence nicht mehr am leben ist. Während der begründung der beseitigung des Clarence und seiner schliesslichen ermordung bei Shakespeare bekanntlich fast ein ganzer akt, der zu den schönsten gehört, gewidmet ist, wird des Clarence bei Cibber nur zweimal erwähnung getan. Einmal sagt Richard im letzten monolog des ersten aktes übereinstimmend mit Shakespeares Richard:

Clarence, beware, thou keept'st me from the Light

und jetzt erfahren wir nur aus einer einzigen zeile seinen tod. — Die königin, Rivers und Dorset treten hinzu. Die beiden letzteren sind das ganze stück hindurch nur stumme personen und sind auch im personenverzeichnis gar nicht mit aufgeführt.

Die königin giebt ihrem schmerz über den verlust ihres gemahls und ihren befürchtungen für ihre söhne in ähnlichen worten raum wie bei Shakespeare. Auch die person des Lord Stanley und die Buckinghams hat Cibber an dieser stelle wie auch das ganze drama hindurch genau so gezeichnet wie er sie in der vorlage fand. Die situation, wo zu den schon anwesenden auch noch Richard tritt, wo er einen rührenden schmerz um den tod seines bruders heuchelnd seine mutter zu trösten sucht, ihren segen erbittet und bei seite doch ihrer spottet, ist mit richtigem takt vom bearbeiter beibehalten. Buckingham macht jetzt im sinne Richards natürlich den vorschlag, den älteren prinzen zur krönung von Ludlow nach London zu holen, und die königin stimmt diesem plane einfach mit den worten zu:

May Heav'n prosper all your good Intent.

Dass Cibber die Shakespearische auffassung und ausführung dieser situation gar nicht verstanden hat, werden wir später sehen. Nachdem nun Richard durch die zustimmung der königin seinen zweck erreicht zu haben glaubt, ruft er triumphirend aus: *Mine's the Crown* und leitet zur endgültigen gewinnung der herrschaft im reiche sofort weitere schritte ein. Vor allem fehlen ihm immer noch tätige gehilfen. Zwar ist und bleibt sein vetter Buckingham eine mächtige stütze, doch dieser allein genügt nicht, das erkennt Richard wol. So lässt er sich denn in eine unterredung mit Buckingham ein und trägt diesem auf, einmal die gesinnung Stanleys zu prüfen und dann zu Catesby zu senden, damit dieser Hastings für ihn zu gewinnen suche. [Bei Shakespeare gibt Richard ja bekanntlich Catesby selbst den auftrag, Hastings auszuforschen, was dieser auch wirklich ausführt in der ersten scene des dritten aktes. Cibber lässt diese unterredung fort und lässt Catesby nur erzählend darüber berichten. Vgl. inhaltangabe des nächsten aktes.] Der letzte monolog Richards enthält Cibbers eigne worte. Richard macht sich noch einmal klar, wie weit er auf seinem wege zur erlangung der krone vorgeschritten ist und deutet schon jetzt an, dass sein nächster schritt darin bestehen müsse, den jungen prinzen nach seiner ankunft in London sofort im Tower einzuschliessen:

Where shall he keep his Court? Ay, — the Tower. —

*Akt III.* Der ganze akt enthält bei Cibber nur eine

scene. Prinz Eduard, der junge, rechtmässige erbe der krone ist von Ludlow in London eingetroffen und wird wie bei Shakespeare III 1 von seinem onkel Richard Gloster in empfang genommen. Abweichend von Shakespeare ist die erklärung, die der junge fürst auf seine erstaunte aussage *I want more Uncles here to welcome me* erhält. Cibber lässt jetzt Lord Stanley in ganz trockner weise die gefangennahme von Rivers, Vaughan und Grey in Pomfret berichten und hinzufügen:

On what Pretence it boots not — there they are,
Let the Devil and the Duke alone to accuse' em.

(Vgl. folgendes kapitel.) Übereinstimmend mit Shakespeare tritt nun auch der Lord Mayor auf, um den prinzen zu begrüssen. Während ersterer bei Shakespeare nur eine einzige begrüssende zeile spricht und der prinz ihm auch nur in einer zeile antwortet, legt Cibber dem Lord Mayor eine längere rede in den mund, worauf dann der prinz auch eine längere antwort gibt. Von hier ab weicht nun der bearbeiter wieder mehr von seiner vorlage ab. Die verwanten der königin hat er unvermittelt nach Pomfret in gewahrsam bringen lassen, wie wir gesehen haben. Die königin selbst jedoch lässt er hiervon nichts erfahren, so dass diese daher auch nicht wie bei Shakespeare gezwungen wird, mit ihrem jüngsten sohne nach Westminster zu fliehen. In folge dessen fällt jetzt auch das ganze so schön gezeichnete Shakespearische motiv fort, wie nämlich Buckingham den cardinal Bourchier und Hastings beauftragt, sofort die mutter mit dem prinzen zur umkehr zu bewegen und nötigesfalls letzteren den armen der mutter zu entreissen. Die herzogin von York und ihr sohn treten bei Cibber genau so zur begrüssung auf, wie z. b. der Lord Mayor und die bürger. Das kleine intermezzo, die bitte des jungen York um den dolch, ersetzt der bearbeiter dadurch, dass er den prinzen seinem onkel jene geschichte, die er von seiner amme gehört haben will, erzählen lässt. [Bei Shakespeare findet sich diese geschichte bekanntlich an ganz andrer und wie wir später sehen werden weit passenderer stelle.] Im folgenden nun schliesst sich Cibber wieder eng an seine vorlage an und führt wie Shakespeare das gespräch Richards mit den beiden prinzen zu dem ende, dass letzterem der Tower als aufenthalt angewiesen wird. Dann aber gestattet sich unser bearbeiter bedeutende änderungen. Catesby kehrt zurück und

berichtet einfach, dass er die gesinnung des Hastings erforscht und diesen den plänen Richards durchaus nicht geneigt gefunden habe. Richard macht kurzen prozess, fällt ohne weiteres seinen urteilspruch *He shall be taken care of,* und das übrige, was etwa mit Hastings geschieht, hat sich die phantasie des lesers oder hörers zurechtzulegen. Gänzlich unvermittelt, wie wir später sehen werden, lässt jetzt der bearbeiter dem Buckingham durch Richard den auftrag geben, der sich wörtlich bei Shakespeare Richard III III. 5 findet. Abweichend von Shakespeare verspricht jedoch Cibbers Richard erst jetzt seinem vetter als belohnung die grafschaft Hereford. In der vorlage findet sich diese stelle bekanntlich schon bedeutend früher, als Richard noch lange nicht soweit in seinen plänen vorgeschritten ist (Richard III III. 1). In dem nun folgenden langen monologe Richards hält sich Cibber nur in den vier ersten zeilen an Shakespeare, indem er Catesby allein (in der vorlage Catesby und Lovel) den auftrag giebt zu Dr. Shaw und Fryer Beuker zu gehen *and bid em both Attend me here.* (Über das einfache *here* anstatt des Shakespearischen *Baynard's Castle* sieh später.) Der bei weitem grössere teil des monologes jedoch ist Cibbers eigne erfindung. Allerdings finden sich auch bei Shakespeare ähnliche gedanken, die aber überall durch das ganze drama zerstreut sind; die einheitliche zusammenfassung ist also Cibbers eigentum. In langen erwägungen sucht Richard das gewissen für völlig überflüssig zu erklären und kommt endlich zu dem schluss

There's not a Slave but has his share of Villain,

woran sich gewissermassen eine selbstentschuldigung, eine erklärung seiner eignen blutigen laufbahn als die alleinige notwendige folge seines grossen ehrgeizes schliesst.

Why then shall After — Ages think my Deeds
Inhumane! since my worst are but Ambition!

Ehe jetzt die eigentliche handlung weiter fortschreitet, finden wir bei Cibber einen merkwürdigen zusatz, auf den wir später noch genauer zu sprechen kommen werden, nämlich eine kurze scene, in der Richard durch hässliche und böswillige worte den ohnehin leidenden zustand seiner gemahlin Anna noch zu verschlimmern sucht. Anna tritt auf, klagt ihr leid, erzählt ihr schreckliches dasein an der seite ihres gemahls und ihre durch mancherlei sorgen verursachten schlaf-

losen nächte, die übrigens an anderer stelle bei Shakespeare Richard III IV. 1. durch die schrecklichen träume Richards begründet werden. Da kommt er, den sie selbst *the rude Disturber of my Pillow* nennt und gibt uns in einem *Aside* zu wissen, dass er seine gattin um jeden preis los sein will, da seine interessen, die Cibber im nächsten vierten akt näher begründet, jetzt eine heirat mit der jungen tochter der königin Elisabeth erfordern. Dann entwickelt Richard seine schändlichen pläne:

All I can hope's to throw her into Sickness.

Nach diesen einleitenden worten beginnt er seinen Angriff auf das schwache weib. Die einzelen rohen ausdrücke alle anzuführen, widerstrebt uns. Ein beispiel, das allerdings auch den höhepunkt der schmähungen Richards bildet, mag genügen:

'Tis my Honesty that tells thee now,
With all my Heart I hate thee.

Seiner gemeinheit gleichsam selbst beifall klatschend fügt Richard hinzu:

If this have no Effect, she is immortal.

Nach dieser unerquicklichen scene schreitet die handlung weiter, indem Buckingham hinzutritt, der den auftrag Richards, stimmung für ihn unter dem volke zu machen, ausgeführt hat. Der ganze nun folgende schluss des aktes, wie Buckingham erzählt, dass er durch seine redekünste schliesslich das *God save King Richard* aus den bürgern herausgepresst habe, wie dann der bürgermeister und einige ratsherrn hinzutreten und Richard umgeben von geistlichen mit einem gebetbuche in der hand vorfinden, wie sich dann auf anraten Buckinghams Richard scheinbar weigert, die krone anzunehmen, schliesslich aber doch einwilligt, die ungeheure last auf sich zu nehmen, alles das hat der bearbeiter fast wörtlich aus Richard III III. 7 entnommen. Bemerkenswert ist noch, dass sich die stelle wo Richard Buckingham *My Oracle! my Prophet! my dear Cousin* nennt, bei Cibber erst hier findet, während sie bei Shakespeare schon in der zweiten scene des zweiten aktes steht. Mit einem Cibbers feder entstammenden monologe Richards schliesst der akt.

*Akt IV.* Scene 1. *The Tower. Enter Queen. P. Edward, D. York, Duch. York, and Lady Anne in Tears.* —

An dem bild, das uns Shakespeare in der ersten scene des vierten aktes von dem besuch Annas, der königin und der herzogin im Tower entrollt, hat Cibber einiges geändert. Die ganze situation ist schon dadurch anders geworden, dass der bearbeiter die frauen wirklich in den Tower gelangen lässt, so dass sie die prinzen noch zum letzten mal von angesicht zu angesicht sehen und von ihnen abschied nehmen können. Bei Skakespeare werden sie gleich von dem augenblicke an, wo sie eintreten wollen, durch Brakenbury zurückgewiesen, und demgemäss spielt die ganze scene auch *before the Tower*. Zu anfang hören wir die jämmerlichen klagen der beiden prinzen, die schon mit fast allzu frühem, richtigem verständnis für ihre lage, ihr ende voraussehen:

Why, will my Uncle kill us, Brother?

ruft der junge York aus, und weinend und wehklagend wendet sich die königin ab *I cannot bear to see 'em thus*. Dann tritt Stanley hinzu und meldet die hinrichtung des Rivers, Grey und Vaughan in Pomfret, was erst jetzt die königin zu dem ausruf veranlasst:

O! I foresaw the Ruin of our House.

Weiter erfahren wir bei Cibber von Catesby, bei Shakespeare von Stanley, dass die krönung Richards nahe bevorstehe, und dass Anna sich auf befehl des königs dazu rüsten solle. Gemeinsam mit Shakespeare lässt auch der bearbeiter Anna klagend ausrufen:

Let me with deadly Venom be anointed
And die e'er Men can say Long live the Queen.

Mit den worten *A long farewell to all* geht sie mit Catesby ab ihrem traurigen schicksale entgegen. Von jetzt ab tritt sie nicht wieder auf, sie ist „tot für die welt". — Im folgenden zeigen sich wieder einige abweichungen Cibbers von seiner vorlage. Stanley erzählt schon hier in ausführlicher breite, dass sein schwiegersohn Richmond mit eifersüchtigen augen auf Richard blicke und rät der königin, zu diesem ihre zuflucht zu nehmen, was Elisabeth denn auch mit den verzweiflungvollen worten *Do with me what you please* annimmt als das letzte, was ihr übrig bleibt. Weiter giebt Stanley den rat, die beiden prinzen augenblicklich aus dem Tower zu entfernen und an irgend einen sicheren ort zu bringen. Gerade steht die mutter im begriff, ihre söhne mit

sich zu nehmen, um sie aus dem bereich des falken, wie sie sich ausdrückt, zu entfernen, da tritt der Lieutenant of the Tower hinzu und verhindert ihr vorhaben, indem er alle im auftrage des königs nötigt, den Tower zu verlassen. Mit den rührenden abschiedworten der mutter schliesst die scene.

Scene 2. Die zweite scene stimmt im allgemeinen mit Shakespeare Richard III IV. 2 überein. Doch hat sich Cibber auch hier nicht entschliessen können, genau seiner vorlage zu folgen. Bis zu dem punkte, wo Catesby auftritt, geht er mit Shakespeare. Das vorspiel zu Buckinghams abfall ist also wörtlich nach Shakespeare wiedergegeben. Dann aber tritt in der bearbeitung eine kleine änderung ein. Bei Shakespeare nämlich fragt jetzt Richard einen pagen, ob er nicht eine person wisse, die bereit wäre, um goldeslohn eine bluttat zu verüben. Als der page nun Tirrel nennt, trägt Richard ihm auf, letzteren herbeizurufen. Etwas später giebt der könig dann in einem gespräch mit Tirrel diesem den auftrag, die prinzen zu ermorden. Cibber hingegen setzt stillschweigend eine unterredung Richards mit Catesby, der an stelle des Shakespearischen pagen getreten ist, voraus und lässt Richard direkt fragen:

Where's that same Tirrel whom thou toldst me of?

Das gespräch zwischen Richard und Tirrel ist bei Cibber ganz fortgefallen, und wir haben uns zu denken, dass Richard gegen ausgang der scene während Buckinghams monolog mit Tirrel verhandelt, denn er gibt kurz vorher Catesby den auftrag:

Lead Tirrel to my Closet, I'll meet him.

Das nun folgende auftreten Lord Stanleys und seine meldung, dass Dorset zu Richmond geflohen sei, stimmt wieder mit Shakespeare überein. Dann fügt Cibber einen neuen, ziemlich rohen zug hinzu. Es handelt sich wie auch in der vorlage um die königin Anna, die Richard immer noch im wege ist, zumal jetzt, wo er, wie er gleich darauf sagt, fest entschlossen ist, die tochter der Elisabeth zu heiraten, um seinen thron fester zu gründen. Mit welcher verachtung und mit welch grenzenloser rohheit spricht Cibbers Richard von seiner gemahlin. Wir erfahren, dass der könig einen ihm vertrauten arzt der Anna beigesellt hat, nicht damit dieser sie heile, sondern damit er sie, womöglich durch irgend ein

mittelchen, schnell aus der welt schaffe, denn, fügt Richard hinzu,

If she does mend I have mistook my Man.

Der schluss dieser scene stimmt abgesehen von unwesentlichen kürzungen dem sinne wie dem wortlaute nach mit dem schluss der zweiten scene des vierten aktes bei Shakespeare überein. Wir erfahren, dass Buckingham in ungnade gefallen ist und dass der könig seinen gewaltigen diener aufgiebt, wie wenn ihm nichts an dessen hilfe mehr gelegen wäre. (Über den bei Cibber bedeutend erweiterten letzten monolog Buckinghams sieh später.)

Scene 3. Während Shakespeare selbverständlich den ganzen vorgang der ermordung der beiden prinzen hinter der bühne sich abspielen und die dritte scene mit der erzählung Tirrels beginnen lässt, hat Cibber es sich nicht entgehen lassen, wenigstens die vorbereitungen zum mord mit auf die bühne zu bringen. Die scene spielt infolgedessen im Tower. Tirrel, Dighton und Forest verhandeln darüber, wie die knaben am besten umzubringen seien und entscheiden sich dann schliesslich für die erdrosselung. Der ahnunglose lieutenant überliefert ihnen die schlüssel und die beiden mörder stürmen auf das schlafgemach der prinzen los. Doch nicht genug. Richard tritt auf, erschöpft sich in einem langatmigen monologe und lauscht dabei gespannt auf das treiben der mörder; der ganze lärm der mordscene dringt, wie wir uns wohl zu denken haben, an das ohr Richards, denn am schluss seines monologes ruft er aus:

Hark! the Murder's doing; Princes farewel,
To me there's Musick in your Passing-Bell.

Dann entfernt sich der könig, um aber gleich darauf, als er Tirrel eintreten hört, wieder zu erscheinen. Tirrels ganze von Shakespeare so rührend und meisterhaft entworfene schilderung des mordes lässt Cibber fort und Tirrel berichtet nur:

'Tis done; the barbarous bloody Act is done.

Von hier an schliesst sich unser bearbeiter wieder bis zum auftreten der königin Elisabeth und der herzogin von York ziemlich eng an seine vorlage an. Catesby tritt hinzu und er zählt, dass Morton zu Richmond geflohen, dass Buckingham abgefallen sei und ein starkes heer um sich gesammelt habe.

Eine natürliche folge davon, dass Cibber die figur der

Margareta ganz gestrichen hat, ist, dass die bei Shakespeare jetzt folgende grosse scene der drei wehklagenden frauen fehlt. Nur die ersten worte der königin bei ihrem auftreten finden sich auch in der vorlage. Dann folgt eine kurze wechselklage zwischen der herzogin von York und Elisabeth, die Cibbers zusatz ist. Mit dem eintritt Richards (*Enter Richard and Catesby with Forces*) und dessen worten *Who interrupts me in my Expedition?* setzt Cibber wieder mit Shakespeare ein und schliesst sich an sein vorbild mit einigen unwesentlichen änderungen zwar, zusätzen und streichungen bis zum abtreten der herzogin an. Die jetzt folgende Elisabethscene ist zwar bei Cibber bedeutend gekürzt aber nicht weggelassen worden. Auch die ganze Shakespearische auffassung der scene hat Cibber übernommen. (Näheres sieh später.) Übereinstimmend mit Shakespeare tritt jetzt Ratcliff ein und bringt die meldung, dass Richmond mit einer ansehnlichen flotte ausgerüstet näher rücke. Richard trägt Catesby auf, den herzog von Norfolk davon zu benachrichtigen, damit dieser Richmond mit genügender streitmacht begegnen könne. Auch Stanley, der jetzt hinzukommt, bestätigt Catesbys nachricht und fügt noch hinzu, dass es wohl nicht schwer sei, die absichten Richmonds zu erraten. Plötzlich wird der könig argwöhnisch auf Stanley, obgleich dieser ihn seiner treuen gesinnung versichert. *I will not trust thee* ruft Richard aus und George Stanley muss als geisel zurückbleiben. Die beiden ersten sowie der vierte „Messenger", die bei Shakespeare jetzt eine unglückbotschaft über die andere berichten, hat Cibber fortgelassen. Dafür legt er Ratcliff die worte des dritten in den mund und lässt dann übereinstimmend mit der vorlage Catesby zuerst erzählen, dass der herzog von Buckingkam gefangen, dann dass Richmond in Milford gelandet sei und Dorset und Lovel in Yorkshire unter waffen stehen. Mit einem langen monologe Richards, der Cibbers zusatz ist, endigt der akt.

*Akt V.* Scene 1. Die erste scene entspricht völlig der zweiten scene des fünften aktes bei Shakespeare. Nur vier zeilen 20—23 stammen aus Heinrich VI 2. teil. Die erste Shakespearische scene, in der wir Buckingham zum richtplatz führen sehen, lässt Cibber fort. Die nun folgenden beiden Shakespearischen schlussscenen hat er bedeutenden änderungen unterworfen, so dass man kaum die vorlage wiedererkennt.

Der gedankengang ist im allgemeinen derselbe wie bei Shakespeare. Cibbers zweite scene beginnt wie scene 2 bei Shakespeare. In der bearbeitung wird jedoch das gespräch zwischen Richard und Norfolk unnötigerweise nur noch weiter ausgeführt. Nachdem die beiden sich in schmähungen über Richmond und dessen heer erschöpft haben, macht Norfolk dem könige mit erheucheltem mitleid für die feinde folgenden vorschlag:

The poor Condition of the Rebels tell me;
That on a Pardon offer'd to the Lives
Of those who instantly shall quit their Arms,
Young Richmond, e'er To-morrow's dawn, were friendless.

Doch auf so etwas lässt sich Richard nicht ein:

Let Kings that fear forgive — Blows and Revenge for me.

Die worte dieses gespräches sind zwar bedeutend verändert aus Heinrich V entnommen. Hierauf werden wir wie bei Shakespeare in das feindliche lager versetzt, und der erste monolog Richmonds ist mit kürzungen der vorlage entnommen. Dann folgt bei Cibber die scene, die bei Shakespeare sich unmittelbar vor beginn der geistererscheinungen findet, nämlich das gespräch Richmonds mit Derby, welch letzterer in der bearbeitung mit seinem andern namen Lord Stanley genannt wird.

Scene 3. *Enter Richard, Ratcliff, Norfolk, and Catesby.* (Shakespeare Richard III V. 3.) Das gespräch der vier stammt mit einigen streichungen und zusätzen aus der vorlage. Es folgt die scene der geistererscheinungen, die bei Cibber nur für Richard da sind. (Näheres sich folgendes kapitel.) Vor beginn der erscheinungen hält Richard noch einen langen monolog, worin seine schreckhafte und aufgeregte stimmung noch einmal zu tage tritt. Ein teil dieses monologes, vers 46—61, ist sehr verändert aus Heinrich V 4—22 übernommen. Richard legt sich nieder. *A Groan is heard*, gewissermassen ein vorspiel zu den gleich darauf folgenden schreckensbildern. *'Twas but my Fancy or perhaps the Wind*, ruft Richard aus und schläft dann ein. — Prince Edward, Clarence, Buckingham, Hastings, Rivers, Grey und Vaughan fehlen unter den geistern. Cibber hat nur Heinrich VI, die beiden prinzen und Lady Anne beibehalten und legt diesen als ersatz längere reden als wie bei Shakespeare in den mund. Das erwachen Richards hat Cibber wenig abweichend von der vorlage geschildert. Nicht unbedeutende kürzungen haben auch

hier stattgefunden. Als Catesby (bei Shakespeare: Ratcliff) hinzutritt, erzählt Richard ihm seine furchtbaren träume. Catesby sucht ihn aufzurichten:

Be more yourself, my Lord: Consider, Sir,
Were is but known a Dream had frighted you,
How would your animated Foes presume on't?

Solche worte aus dem munde eines untertanen verfehlen ihre wirkung denn auch nicht; Richard rafft sich auf und ist scheinbar wieder der alte.

Hence babbling Dreams, you threaten here in vain;
Conscience avant, Richard's himself again.

Der schauplatz ändert sich. Wir befinden uns wieder übereinstimmend mit Shakespeare im lager Richmonds. Der dialog ist im allgemeinen derselbe wie bei Shakespeare, doch hat Cibber aus Richmonds rede an seine soldaten nur das allerwesenlichste entnommen. Vier zeilen fügt er hinzu, die an Heinrich V III. 1. 3—6 erinnern. Im folgenden hält sich der bearbeiter an seine vorlage, aber auch hier ist besonders die anrede Richards an sein heer erheblich gekürzt. Catesby (bei Shakespeare „A Messenger") tritt hinzu und berichtet, dass Lord Stanley seine unterstützung verweigre. *Off with his Son George's Head* ruft Richard ohne langes besinnen aus. Die schlacht beginnt und spielt sowol beim bearbeiter wie in der vorlage sich vor und hinter der scene ab, wovon die häufigen bühnenweisungen *Exeunt fighting* zeugen. Mitten im kampfgewühl erblickt der könig Richmond, wie wir uns wol zu denken haben und fordert ihn mit höhnenden worten zum zweikampf heraus. Nun setzt Cibber wieder mit Shakespeare ein und übernimmt die vierte scene des fünften aktes. Der kampf Richards mit Richmond wird in der vorlage wortlos und schnell abgetan. Cibber hingegen lässt erst nach einem gegenseitigen wortwechsel, der aus Heinrich VI 2. teil entlehnt ist, den zweikampf beginnen. Richard fällt und hält selbst im sterben noch einen längeren monolog, dessen vier erste zeilen Cibbers eignes machwerk sind, während die sechs letzten den versen 155—160 in Heinrich IV 2. teil I. 1. entsprechen. Der schluss, der wiederum, abgesehen von einigen kürzungen, die Shakespearische fünfte scene des fünften aktes von Richard III wiedergibt, enthält noch ein neues motiv Cibbers. Der bearbeiter lässt nämlich Blunt melden, dass die

königin Elisabeth mit ihrer jungen, schönen tochter auf dem wege sei, Richmond zu seinem siege zu beglückwünschen, worauf dieser erwidert:

Ay, there indeed, my Toil's rewarded:
Let us prepare to meet'em.

Der übrige teil des schlussmonologes stimmt mit Shakespeare überein.

---

## Composition. Charakterzeichnung. Änderungen des Bearbeiters.

### Composition.

Zunächst haben wir den versuch Cibbers, die person Heinrichs VI mit auf die bühne zu bringen, um Richard III gänzlich unabhängig von den voraufgehenden dramen zu gestalten, einer näheren betrachtung zu unterziehen. Dieser gedanke ist an und für sich durchaus nicht verwerflich, zumal da Cibber in seiner eigenschaft als schauspieler eben sah, dass Heinrich VI zu seiner zeit nichts andres war als „a dormant play, which had been dead to the stage out of all memory and was laid aside as theatrical lumber“ [1]). Ausserdem ist zu beachten, dass alle königdramen untereinander in gewissem zusammenhange stehen. Ja, man hat sogar Shakespeare, allerdings unverdientermassen, den vorwurf gemacht, dass die einzelen historien dieses unabweisbaren zusammenhanges wegen nicht als abgeschlossne ganze daständen [2]).

Wollte Cibber jedoch Richard III und Heinrich VI in verbindung bringen, so musste er zum mindesten mit Heinrich VI 2. teil beginnen, wo Richard und Heinrich zum ersten male zusammen auftreten. Dann hätte er beider schicksale durch den zweiten teil und den ganzen dritten teil verfolgen müssen, um sich schliesslich mit Shakespeares erstem akt von Richard III wieder zu vereinigen. Statt dessen aber greift

---

1) Cibber, Apology. Vol. I s. 194.

2) König, Shakespeares königdramen, ihr zusammenhang und ihr wert für die bühne. Shak. Jahrbuch XII s. 252.

Cibber nur die bühnenwirksamsten eräugnisse aus dem dritten teile Heinrichs VI beraus und gibt sie uns teilweise nur erzählend im ersten akt seiner bearbeitung wieder.

Welch üblen dienst leistet Cibber jedoch Shakespeare selbst mit seiner idee zwei dramen zu einem einzigen zu verschmelzen! Abgesehen davon, dass bei jedem drama in dem ganzen historiencyklus, also auch bei Richard III „die forderung der abgeschlossenheit durch die andre des zusammenhanges notwendig modifiziert werden muss, wie König sehr richtig bemerkt“[1]), ist Richard III neben Richard II und vielleicht noch Heinrich IV gerade das drama, das ganz für sich abgeschlossen dasteht, wo allerdings auch in folge dessen nicht der kleinste irgendwie zur handlung gehörige zug fehlen darf. Ohne weiteres muss es daher schon einleuchten, dass es unmöglich ist, in dieses ganze, das ohnehin fünf akte schon reichlich füllt, noch Heinrich VI mit hineinzuverflechten, ohne der Shakespearischen handlung die äusserste gewalt anzutun. Die mannigfachen kürzungen und willkürlichen streichungen ganzer Shakespearischer scenen erklären sich also schon hieraus. Sie mussten eintreten, wenn nicht der stoff ins unendliche wachsen sollte. Im vergleich mit den übrigen Shakespearebearbeitern hatte Cibber also einen besonders schweren stand, denn diese hatten es wenigstens immer nur mit einem Shakespearischen stück zu tun. Wenn trotz der neuen figur Heinrichs VI die bearbeitung nur fünf akte erhalten sollte, so erforderte es eine grosse dichterische kraft, das unbedingt notwendige aus dem original sofort zu erkennen und zu übernehmen, vom entbehrlichen zu sondern und doch ein vollendetes ganzes wieder zu liefern.

Cibber ist dieser aufgabe nicht gewachsen gewesen. Er ist bei seinem versuche gescheitert, da er es zum grössten teile nicht verstanden hat, seine änderungen mit richtigem takt vorzunehmen.

Gleichwol muss anerkannt werden, dass er sich bei seiner bearbeitung die grösste mühe gegeben hat, tüchtiges zu leisten. Es sind auch, wie wir im weiteren verlauf unserer ausführungen beweisen werden, wenigstens nicht immer sinnlose änderungen, die Cibber gemacht hat, sondern es finden

1) a. a. o.

sich zuweilen stellen, die durchaus den absichten des meisters entsprechen. Leider zieht sich durch das ganze stück eine seltsame zerfahrenheit, ein merkwürdiges hin- und herschwanken zwischen passenden und unpassenden änderungen, zwischen änderungen, die ganz im geiste Shakespeares vorgenommen wurden, und zwischen solchen, die der auffassung Shakespeares schnurstraks entgegenlaufen.

Die einheit der handlung im weiteren sinne ist in der bearbeitung gewahrt. Was die einheit der zeit anbelangt, so herrscht bei Cibber dieselbe ungebundenheit, wie sie das alte englische theater und somit auch Shakespeare aufwies. Die einheit des ortes, die die dichter zu Shakespeares zeit ebenfalls noch nicht zu berücksichtigen brauchten, sucht Cibber mehr zu betonen. Akt I spielt im Tower, wie bei Heinrich VI 3. teil V. 6.

In den folgenden akten nun wechselt der ort ziemlich häufig bei Shakespeare. Die handlung spielt hier: auf einer strasse in London I 1; II 3; III 1; — im palast: I 3; II 1, 2, 4; IV 2, 3, 4; — wieder im Tower: I 4; III 4, 5; IV 1; — vor dem hause des Lord Hastings III 2; — im Pomfret Castle III 3; — in Baynard's Castle III 7; — im hause Lord Derby's IV 5; — in Salisbury V 1; — im lager bei Tamworth V 2; — auf dem felde zu Bosworth V 3, 4, 5. — Bei Cibber hingegen spielt die handlung vor der kathedrale von St. Paul II 1; — in London überhaupt (ohne nähere bühnenweisung) II 2, III 1; — im palast II 3, IV 2; — im Tower IV 1, 3; — auf dem felde zu Bosworth V 1, 2, 3.

Eine natürliche folge solcher beschränkung des schauplatzes musste eine engere scenenverknüpfung sein. Es weist der erste akt bei Shakespeare 4, der zweite 4, der dritte 7, der vierte 5 und der fünfte 5 scenen auf (nach Ff.; die quartos haben noch keine derartige einteilung).

Cibber hingegen hat im ersten akt 2, im zweiten 3, im dritten 1, im vierten 3 und im fünften 3 scenen.

Wie störend und unpassend jedoch mitunter diese sucht, den häufigen wechsel des ortes zu beseitigen, ist, können wir an manchen stellen beobachten. — Die ganze dritte scene des vierten aktes z. b. hat als ortangabe „the Tower", wo sich die ermordung der beiden prinzen, das gespräch Richards mit der herzogin von York und der königin, die Elisabethscene

etc. abspielt. Der ganze dritte akt hat überhaupt keine ortangabe. Richards ernennung zum könig und seine krönung geht einfach vor sich; man hat sich selbst zu denken, an welcher stelle, denn Cibber spricht immer nur von einem *here* und erwähnt Baynards Castle, wo sich bei Shakespeare bekanntlich die scene abspielt, überhaupt nicht.

Die äusserst schwierige frage der scenirung der einzelen situationen, diesen so wichtigen punkt, den jeder Shakespearebearbeiter vor allem ins auge fassen muss, hat Cibber teilweise einfach dadurch umgangen, dass er scenen, die hierin irgendwie schwierigkeiten boten, gänzlich änderte. Im fünften akt, wo dies besonders der fall ist, macht unser bearbeiter es sich im gegensatz zu den meisten deutschen bühnenbearbeitern[1]), die die frage der scenierung dieses aktes nicht zu lösen imstande waren, sehr bequem dadurch, dass er einmal, wie wir später sehen werden, die hälfte der geister einfach fortlässt und dann die übrigen ihre worte nur an Richard richten lässt.

### Charakterzeichnung.

In der zeichnung der einzelen charaktere hat Cibber im allgemeinen nichts geändert. Mit richtigem verständnis hat er eingesehen, dass gerade die charakteristik besonders des titelhelden das wesenliche im ganzen drama sei. Richard ist bei Cibber derselbe „erhabne bösewicht", derselbe heuchler wie bei Shakespeare[2]). Sein wankender thron wird in der bearbeitung wie in der vorlage mit den gleichen mitteln erkauft, und seine ganze tragische schuld ist dieselbe wie bei Shakespeare. Der versuch, auch noch durch hinzuziehung einzeler scenen aus Heinrich VI die charakterentwicklung Richards deutlicher zu machen, ist Cibber missglückt, denn wir sehen, dass er uns in diesen abschnitten ein noch schwär-

---

1) Öchelhäuser, a. a. o. s. 147/148, wo auch der vortrefflichen und einzig richtigen lösung durch Dingelstädt erwähnung getan wird.

2) Die so interessante charakterentwicklung Richards hat eine menge von abhandlungen hervorgerufen: Vgl. Öchelhäuser, a. a. o. s. 27 ff. Kuno Fischer, Shakespeares charakterentwicklung Richards des dritten, Heidelberg 1869. Müller, Grundlegung und entwicklung des charakters Richards III bei Shakespeare. Programm Dortmund 1889 (auch im Jahrbuch XXVI s. 150 ff.).

zeres bild von Richard entrollt, als wie Shakespeare es beabsichtigt hat. (Vgl. inhaltangabe von akt I.)

An einzelen änderungen in der durchführung der charakterzeichnung fehlt es indessen nicht. Merkwürdig und für die unbedeutende dichterische kraft Cibbers zeugend ist es, dass er den anfang des verfalls von Richards charakter wenig oder gar nicht angedeutet hat. Shakespeare kennzeichnet die beginnende zerrüttung von Richards wesen sehr schön in der vierten scene des vierten aktes, wo der könig in folge der sich überstürzenden unglückbotschaften nicht mehr imstande ist, sich zu beherrschen. Durch die hiobposten der beiden ersten boten ist er so erregt, dass er den dritten ebenfalls gleich für einen unglückraben hält. Kaum hat dieser seine erzählung begonnen und berichtet *My Lord, the army of great Buckingham* —, so wähnt Richard einen neuen trauergesang zu hören. Mit den worten:

Out on ye, owls! nothing but songs of death?

lässt er sich hinreissen, den boten zu züchtigen. Sofort aber ändert sich seine stimmung: als er erfährt, dass die botschaft nur freudiges enthält, bittet er den, den er soeben noch gezüchtigt hat, um verzeihung und wirft ihm als belohnung für die gute nachricht und als pflaster für seine wunden einen beutel goldes zu. Von alledem finden wir bei Cibber so gut wie nichts. (Vgl. inhaltangabe von akt IV.) Auf der einen seite steht also diese seltsame inkonsequente durchführung des charakters Richards. Auf der andern seite dagegen bemerken wir den interessanten versuch Cibbers, an einzelen stellen die Shakespearischen charaktere der übrigen personen noch deutlicher hervortreten zu lassen.

Man hat Shakespeare den vorwurf gemacht, dass er das hauptgewicht zu sehr auf die ausführung von Richards charakter gelegt hätte, und dass in folge dessen dadurch die andren personen seines dramas allzu sehr in den hintergrund gedrängt würden. Dass Richards persönlichkeit beinahe überwiegen musste, liegt schon in der natur des dramas selbst, dass aber Shakespeare trotzdem beabsichtigt hat, auch in den frauengestalten machtvolle charaktere zu schaffen, hat Öchelhäuser in seinem mehrfach erwähnten aufsatz überzeugend nachgewiesen[1]). Dennoch ist nicht zu leugnen, dass Shake-

1) Öchelhäuser, a. a. o. s. 126.

speare gerade in der zeichnung der frauencharaktere seine absichten zum mindesten nicht deutlich genug zu tage treten lässt. Dies beweist z. b. die viel umstrittene Elisabethscene, die zu den verschiedenartigsten auffassungen anlass gab[1]). Erst durch Öchelhauser und hernach durch Müller[2]) ist festgestellt worden, dass die Elisabethscene im geraden gegensatz zur Annascene steht und mit einem siege der königin endet.

Unser bearbeiter hat nun diese scene nicht nur nicht gestrichen, sondern hat, den absichten Shakespeares gemäss, die ganze scene, sowie vor allem den charakter der Elisabeth aufgefasst. Um nun dem verständnis der zuhörerschaft zu hilfe zu kommen, ist Cibber darauf bedacht gewesen, die Shakespearische auffassung dieser scene noch deutlicher zu machen, was er durch einen sehr verständigen zusatz bewirkt, der mit einem schlage den so edlen und reinen charakter der Elisabeth klar zu tage treten lässt. Der Shakespearische schluss der Elisabethscene, an dem Cibber anstoss genommen, lautet folgendermassen:

Queen Elizabeth: Shall I go win my daughter to thy will? —
King Richard: And be a happy mother by the deed.
Queen Elizabeth: I go, Write to me very shortly,
And you shall understand from me her mind. —

Cibber lässt hingegen seine Elisabeth auf die werbung und die dann folgenden drohungen Richards erwiedern, erst nachdem sie für sich zur seite die worte gesprochen: (Cibber IV. 3. 189—195)

What shall I say? Still to affront his Love,
I fear will but incense him to Revenge;
And to consent, I shou'd abhor my self:
Yet I may seemingly comply, and thus,
By sending Richmond Word of his Intent,
Shall gain some Time to let my Child escape him.
It shall be so. —

Nachdem sie uns also ihre wahren absichten kund getan, sind die folgenden worte gerechtfertigt:

I have consider'd, Sir, of your important Wishes
And cou'd I but believe you real. —

---

1) Öchelhäuser, a. a. o. s. 104—106.
2) Müller, a. a. o. s. 46/47.

Schliesslich willigt sie dann scheinbar ganz in die pläne Richards wie bei Shakespeare, indem sie ihm den endgültigen bescheid gibt:

My Lord, farewel — in some few Days expect,
To hear how fair a Progress I have made.

Fassen wir jetzt das gegenstück zu dieser scene, die Annascene, ins auge, so hat sie Cibber zwar sehr gekürzt (vgl. inhaltangabe) und einige unverständliche zusätze gemacht, die später zu betrachten sein werden. Aber an der charakterzeichnung Richards sowol wie besonders Annas hat der bearbeiter nichts geändert, weil er einsah, dass gerade diese scene ein so glänzendes beispiel für Richards heuchelei und kunst sich zu verstellen war, die sich hier fast bis zur virtuosität steigert. Mit vollem recht kann Cibber vor beginn der scene Richard sagen lassen: (Cibber II. 2. 7/8)

'Tis true, my Form perhaps will little move her,
But I've a Tongue shall weedle with the Devil.

Besonders zu beachten und für die wertschätzung der bearbeitung wol in anschlag zu bringen ist es, dass Cibber den charakter Annas und ihr verhalten bei Richards werbung nicht geändert hat, trotzdem er die scene vom ästhetischen standpunkte aus betrachtet für völlig lächerlich und unnatürlich hält, eine ansicht, die übrigens viele Shakespeareforscher gehegt haben und teilweise noch heute vertreten[1]).

Nachdem nämlich Anna dem Richard, als dieser ihr reuevoll sein schwert giebt, damit sie ihm den todesstoss versetze, ja als er dann um ihre einwilligung, sich selbst zu töten, bittet, geantwortet hat:

No, tho' I wish thy Death, I will not be thy Executioner,

gibt Cibber seine eigne ansicht über Annas verhalten und

---

1) Es kann hier nicht der ort sein, alle diese gegenteiligen ansichten über die Annascene auch nur erwähnen zu wollen, besonders da man sich unseres erachtens gänzlich den so sorgfältigen ausführungen Öchelhäusers, a. a. o. s. 57—69 anschliessen kann, dem auch Müller in seinem mehrfach genannten programm gefolgt ist. — Geradezu ergetzlich spricht Horn in seinem buche: „Shakespeare, erläutert von Franz Horn. 3. teil. Leipzig 1826 s. 14—16 über diese scene. Seine ausführungen sind so naiv und mit soviel unnötigem beiwerk ausgeschmückt, dass man sie kaum ernst nehmen kann.

über die ganze scene im allgemeinen in folgendem gespräch zwischen Tressel und Stanley kund: (Cibber II. 2. 149—154)

Tressel: By Heav'n she wants the Heart to bid him do't.
Stanley: What think you now, Sir?
Tressel: I'm struck! I scarce can credit what I see.
Stanley: Why you see ——————— a Woman.
Tressel: When future Chronicles shall speak of this,
They will be thought Romance, not History.

### Änderungen des bearbeiters.

#### A. Änderungen allgemeineres charakters.

Abgesehen von den durch das ganze stück gehenden kürzungen, denen übrigens auch einige erweiterungen, namentlich der monologe, wie wir später sehen werden, zur seite stehen, bemerken wir eine grosse anzahl allgemeiner änderungen, die meistens einem mangelnden verständnis für Shakespearische situationen entspringen. Obgleich, wie wir gesehen haben, Cibber die einzelen charaktere richtig auffasst, so überwiegen doch die stellen, wo er Shakespeares gedankenflug und Shakespeares genialen lösungen schwieriger situationen nicht folgen kann.

Ein gutes beispiel ist die ganz verkehrte auffassung und ausführung der scene, wo der ältere prinz von Ludlow zur krönung geholt werden soll. (Vgl. inhaltangabe von akt II.) Shakespeare bedarf nur eines kleinen aber desto wirksameren zusatzes, um uns die ganze situation und die heimtückischen pläne, die Buckingham mit den verwanten des prinzen Rivers, Vaughan und Grey, die ihm schon lange im wege sind, vorhat, verständlich zu machen. Er fügt bekanntlich seinem vorschlag, den prinzen zu holen, scheinbar ganz gleichgültig hinzu:

Me seemeth good that with some little train,
Forthwith from Ludlow the young prince be fet
Hither to London.

Durch diesen ausserordentlich feinen kunstgriff aber hat nun Buckingham die macht in händen, die verwanten der königin von dem jungen Edward zu entfernen. Cibber hat diesen meisterhaften zug Shakespeares offenbar nicht verstanden, lässt ihn daher einfach aus, und somit bleibt auch die gefangennahme von Rivers, Vaughan und Grey und ihr späterer tod völlig unbegründet.

Auch an dieser stelle müssen wir noch einmal auf die Annascene zurückkommen, die dem dichter, wie wir schon aus seinem zusatz, dessen in akt II erwähnung getan ist, entnehmen können, entschieden unklar geblieben ist. Einmal begründet Cibber Richards plötzliche werbung um Anna mit keiner silbe, während Shakespeare den zwar kurzen, aber unseres erachtens sehr wichtigen zusatz macht, dass er Richard aussagen lässt, er wolle Warwicks jüngste tochter heiraten:

not all so much for love
As for another secret close intent,
By marrying her which I must reach unto[1]).

Dann fügt der bearbeiter schon vor beginn der scene einen neuen zug hinzu, der Shakespeares absichten schnurstraks entgegenläuft und sich ebenfalls nicht anders als durch mangelhaftes verständnis erklären lässt. Bevor er nämlich Richard „in seiner ganzen imponirenden wildheit" den leichenträgern entgegen treten und dann „einem raubtiere gleich" sich auf sein opfer stürzen lässt, zerstört Cibber diese gewaltige wirkung völlig dadurch, dass er Richard zuvor einen versuch machen lässt in hergebrachtem stile als sittsamer freier Anna in ihrem gemach aufzusuchen und um sie zu werben. Tressel, der bei Cibber unerklärlicher weise ganz genau von den plänen des königs unterrichtet zu sein scheint, sagt von Richard:

He sent for Leave to visit her this morning,
And she was forc'd to keep her Bed to avoid him.

Richard ergänzt dann in wenig sagenden worten bei seinem ersten auftreten diese aussage:

'Twas her Excuse to avoid me. — Alas!
She keeps no Bed — — — —

---

1) Begründet sind diese tiefversteckten zwecke zwar nicht weiter im verlauf der handlung, wie Öchelhäuser a. a. o. richtig bemerkt. Auch ein direkter fortschritt der handlung wird durch die heirat mit Anna nicht bewirkt. Vor kurzem jedoch haben wir erst einen ähnlichen zusatz besprochen, der trotz seiner kürze sehr wichtig war, und so scheinen uns auch vorliegende 3 zeilen eine tiefere bedeutung zu haben. In folge dessen scheint uns die ganze Annascene doch nicht nur ein blosses „episodenhaftes einschiebsel" zu sein, wie Öchelhäuser sie betrachtet wissen will. Vielmehr urteilt Müller a. a. o. s. 32 unseres erachtens weit richtiger, wenn er sagt „In der kette von Richards berechnungen ist die heirat mit Anna ein mächtiges glied".

She has Health enough to progress far as Chertsey,
Tho' not to bear the Sight of me.
I cannot blame her — — — —

B. Grundsätzliche änderungen.

1) Kürzungen, auslassungen u. dgl. Das hauptbestreben fast aller Shakespearebearbeiter war es, alles auf ein möglichst einfaches maass zu beschränken, alle etwaigen episoden, die nicht direkt zur handlung gehören, ganz fortzulassen. Häufiger scenenwechsel wird, wie wir gesehen haben, beseitigt. Situationen, die sich auf der bühne schlecht oder nur mit grossen schwierigkeiten darstellen lassen, fallen fort oder werden durch willkürliche änderungen und streichungen vereinfacht. Alles, was an die fassungkraft des publikums zu grosse anforderungen stellt, wird weggelassen. Dass in folge dessen das drama klar und durchsichtig wurde bis zur plattheit, liegt auf der hand. Immerhin jedoch muss man Cibber zugestehen, dass er nicht ganz so sinnlos gestrichen und geändert hat wie viele andre Shakespearebearbeiter, die den urtext fast bis zur unkenntlichkeit entstellten[1]).

Dem veränderten geschmacke des publikums entsprechend hatte Cibber zunächst unter der ungeheuren menge von personen, die gerade in Shakespeares königdramen und nicht zum mindesten in Richard III auftreten, gründlich aufzuräumen. Obgleich der bearbeiter noch einige neue rollen hinzugefügt hat, so finden wir doch die Shakespearische personenmenge etwa um die hälfte vermindert. Dies erklärt sich daraus, dass Cibber nicht nur ganze rollen völlig gestrichen hat, sondern dass er auch einzele reden, die im original verschiedene personen führen, nur einer einzigen in den mund legt. So fehlen in Cibbers personenverzeichnis von den redenden personen: George, Duke of Clarence; a young son of Clarence; a young Daughter of Clarence; Cardinal Bourchier, Archbishop of York; Morton, Bishop of Ely; Earl of Surrey; Earl Rivers; Marquis of Dorset; Lord Grey; Lord Hastings; Lord Lovel; Sir Thomas Vaughan; Herbert; Sir Cristopher Urswick; A Priest; the Sheriff; Queen Margaret, widow of king Henry VI; A Scrivener; A Pursuivant; Citizens, Murderers; The First, the

1) Vgl. Mielck, a. a. o. s. 40.

Second and the Fourth Messenger; von den stummen Personen: Brandon und Berkeley. — Der page, der bei Shakespeare auftritt und in der dritten scene des fünften aktes der erste *Messenger* bilden mit Catesby eine person, ebenso fällt Ratcliff bei Cibber mit Shakespeares drittem *Messenger* zusammen. Unter den geistern fehlen: Prince Edward, Clarence, Buckingham, Hastings, Rivers, Grey und Vaughan.

Wie überhaupt das englische drama am ende des 17ten und zu anfang des 18ten jahrhunderts völlig unter französischem einfluss stand, so musste sich dieser einfluss, der der tragödie nur nachteil bringen konnte, auch in den umarbeitungen Shakespearischer stücke geltend machen, besonders da Shakespeares dramen in geradem gegensatz zur französischen tragödie stehen.

Wie nun die ganze personenmenge wesenlich verringert wurde, so mussten demgemäss auch viele Shakespearische scenen zusammengefasst, verkürzt oder ganz gestrichen werden. Selbverständlich durften aber nur solche scenen ausfallen, die nicht unbedingt zur handlung notwendig waren, wenn nicht das ganze drama in ästhetischer hinsicht gänzlich wertlos werden sollte. Wie willkürlich aber der bearbeiter bei der streichung und zusammenziehung von scenen verfährt, mag folgende zusammenstellung zur genüge beleuchten. Bei Cibber fallen an Shakespearischen scenen ganz aus: das gespräch Richards mit Clarence und Hastings (I 1); die ganze dritte scene des dritten aktes, die vor allem die unterredung Richards mit Margareta und die dingung der mörder des Clarence enthält (I 3); der ganze vorgang der ermordung des Clarence (I 4); der versuch Edwards, eintracht zu stiften (II 1); die scene zwischen den bürgern (II 3); die königin mit dem jungen York im gespräch (vgl. inhaltangabe von akt III); meldung des boten (II 4); Catesbys und Buckinghams versuche, Hastings für Richards pläne zu gewinnen (III 2); der todesgang von Rivers, Grey und Vaughan (III 3); Hastings verurteilung und abführung zur enthauptung (III 4); die rechtfertigung der ohne richterspruch erfolgten hinrichtung des Hastings gegenüber dem Lord Mayor und den bürgern und der auftrag Richards an Buckingham, dem Lord Mayor in die Guild-Hall zu folgen (III 5); die kurze sechste scene des dritten aktes (III 6); die klagen der Margareta, der kö-

nigin Elisabeth und der herzogin von York (IV 4); das gespräch zwischen Derby und Urswick (IV 5); Buckingham und der Sheriff (V 1). Dass nicht nur ganze scenen fortgefallen, sondern einzele zusammengezogen und verknüpft sind, ist schon mehrfach ausgeführt worden.

Ausser den grossen kürzungen einzeler langer monologe (vgl. inhaltangabe) erreicht Cibber seinen zweck alles möglichst zu vereinfachen, auch noch dadurch, dass er eräugnisse, die bei Shakespeare wirklich auf die bühne kommen, nur erzählend berichten lässt. So fallen z. b. die versuche Catesbys und Buckinghams, Hastings für Richard zu gewinnen, die bei Shakespeare ganze scenen füllen, in der bearbeitung fort und werden durch einen acht zeilen langen, trocknen bericht Catesbys ersetzt. Die gefangennahme von Rivers, Vaughan und Grey und ihr todesgang wird nur mit ein paar worten erwähnt. — Die geistererscheinungen sind im original für Richard und Richmond, in der bearbeitung nur für ersteren da, wie wir gesehen haben. Dafür hat Richmond bei Cibber im traume visionen gehabt, die er dann in kurzen worten erzählt: (Cibber V. 3. 132—136)

If' Dreams shou'd animate a Soul resolv'd,
I'm more than pleas'd with those I' ve had To-night,
Methought that all the Ghosts of them, whose Bodies
Richard murder'd, came mourning to my Tent,
And rouz'd me to revenge 'em.

In diesen ans epische streifenden, sonst höchst uninteressanten und langweiligen berichten ist auch eine nachwirkung der klassischen französischen tragödie zu erkennen. Zwar treffen wir auch bei Shakespeare und besonders in seinen königdramen solche epische elemente an, doch ist bei einem so echt dramatischen dichter wie es Shakespeare war, nie eine ungehörige vermischung zweier verschiedener dichtungen, der dramatischen und der epischen zu finden[1]).

Wie wenig Cibber es verstanden hat, eine solche richtige mischung von dramatischer und epischer behandlung des stoffes zu geben, sehen wir z. b. daraus, dass er gerade da, wo Shakespeare aus sehr triftigen gründen von einer drama-

1) N. Delius, Die epischen elemente in Shakespeares dramen. Jahrbuch XII s. 1 ff.

tischen behandlung abgesehen hat, aus andern rein äusseren gründen, wie wir bald sehen werden, das gegenteil erwählt hat. Die einfache aber so wirkungvolle erzählung Tirrels von der ermordung der beiden prinzen wird in der bearbeitung fortgelassen, und statt dessen macht Cibber wenigstens einen versuch, den so blutigen vorgang wirklich zu dramatisiren. (Vgl. inhaltangabe von akt IV scene 3.)

Dass Cibber einmal auch mit richtigem takt gekürzt hat, soll nicht unerwähnt bleiben. Er lässt mit vollem recht im zweiten akt die ringscene, die ja auch nicht in die ganze situation passt, fort, und mit ihr fällt dann auch jene unser ästhetisches gefühl so verletzende lesart der quartos:

To take is not to give[1]).

2) Zusätze. Wie wir einesteils gesehen haben, dass der bearbeiter kein bedenken getragen hat zu kürzen und zu vereinfachen, wo es nur anging, so bemerken wir andresteils im gegensatz hierzu, dass er das drama auch durch mancherlei eigne zusätze hat bereichern wollen.

Zu den handelnden personen sind Dighton und Forest hinzugetreten. Die meisten erweiterungen Shakespearischer scenen und die gänzlich neuen scenen der bearbeitung haben ihren grund darin, dass Cibber die schaulust und das gefallen des publikums an effektstücken befriedigen wollte. Das publikum, das nach der drückenden herrschaft der Puritaner und der wiederherstellung des königtums von lästigem zwange befreit, wieder aufzuatmen begann, verlangte, auf dem theater auch wirklich etwas zu sehen, was seiner schaulust genüge täte. Daher bemerken wir nicht nur bei Cibber, sondern auch bei den meisten andern Shakespearebearbeitern eine durchgehende neigung zu einer für unsren geschmack geradezu hässlichen effekthäufung.

Cibbers zusätze sind grösstenteils unbedeutender art und zuweilen von wirklich widerlicher rohheit. So ist man versucht die im dritten akte eingefügte episodenhafte und völlig überflüssige scene, wo Richard seine leidende gattin durch hässliche worte zu kränken sucht (vgl. inhaltangabe von

1) Merkwürdiger weise ist die ringscene in allen deutschen bühnenbearbeitungen Richards III beibehalten worden. Vgl. Öchelhäuser, a. a. o. s. 65.

akt III), beinahe einen schmutzfleck der bearbeitung zu nennen. Eine äussere wirkung wird allerdings wol erreicht, wenn man sich auf der einen seite die leidende königin, in tränen aufgelöst, klagend und jammernd vorstellt und auf der andern seite den pietät- und mitleidlosen gemahl, der für ihre unglückselige lage nur spott und hohn hat. Völlig unbegreiflich wird diese scene vor allem, wenn man sich des dichters eigne ästhetische anschauung, die er doch ganz klar in der Annascene des zweiten aktes ausgesprochen hat, vergegenwärtigt: *I'm struck, I scarce can credit what I see,* so lautete Cibbers eignes urteil über die Annascene. Wahrlich, mit weit grösserer berechtigung könnte man solche worte an dieser stelle wiederholen!

Auch die scene, wo der bearbeiter mit fast möchte man sagen raffinirter berechnung die vorbereitungen und den lärm bei der ermordung der beiden prinzen mit auf die bühne bringt, entspringt keinem andern bedürfnisse als dem, die schaulust des publikums zu befriedigen. Und welch roher zusatz am schluss dieser scene! Auf die frage Richards, ob die beiden leichen in sicherheit gebracht seien, antwortet Tirrel bei Shakespeare einfach, dass der kaplan sie beerdigt habe und dass er, Tirrel, den genauen ort nicht wisse; Cibber hingegen lässt die prinzen noch nicht begraben sein und lässt Tirrel die frage tun, wo und wie dies bewerkstelligt werden solle: (Cibber IV. 3. 50—55)

Richard: But did'st thou see 'em dead?
Tirrel: I did, my Lord.
Richard: And bury'd, my good Tirrel?
Tirrel: In that I thought to ask your Grace's Pleasure.
Richard: I have it — — — — Ill have 'em sure — — — — get me a Coffin.
Full of Holes, let 'em be both cramm'd into it,
And hark thee, in the Night-tide throw' em down
The Thames — — — — once in, they'll find the way to the bottom.

Die spöttische erzählung des jungen York, er habe von seiner amme gehört, dass sein onkel Richard schon gleich bei seiner geburt habe beissen können, hat Cibber anstatt der Shakespearischen bitte des prinzen um den dolch ebenfalls

mit der absicht eingefügt, die scenische wirkung, die dieses gespräch ohnehin hervorruft, noch zu erhöhen.

Am schluss des fünften aktes sehen wir, dass der bearbeiter den zweikampf Richards und Richmonds und des ersteren fall auf die bühne bringt. Eine so herrliche gelegenheit, seinem publikum den kampf und den tod des helden wirklich vorzuführen, konnte sich Cibber nicht entgehen lassen. Bevor der kampf beginnt, findet in der bearbeitung zwischen den beiden noch ein kurzer dialog statt, der an dieser stelle durchaus nicht am platze ist. Cibber erhielt freilich die anregung zu einem solchen dialog aus Shakespeare selbst. Aus drei versen sehen wir nämlich, dass der bearbeiter die reden Cliffords und Yorks vor ihrem kampf aus Heinrich VI 2. teil V. 2 vor augen gehabt hat. Da er jedoch den grössten teil dieses dialogs an dieser stelle nicht hat verwerten können, so übernimmt er nur die anfangzeile und die beiden endzeilen, während er die übrigen worte selbst hinzufügt, die völlig nichtssagend, hohl und phrasenhaft sind. Da dieser zusatz so recht die schwache dichterische anlage Cibbers verrät, so mag er hier angeführt werden:

Richard: Of one, or both of us the Time is come (Heinrich VI 2. teil V. 2. 13)
Richmond: Kind Heav'n, I thank thee, for my Cause is thine;
If Richard's fit to live, let Richmond fall.
Richard: Thy gallant-bearing Harry, I cou'd plaud,
But that the sported Rebel stains the Soldier.
Richmond: Nor shou'd thy Prowess, Richard want my Praise,
But that thy cruel Deeds have stampt thee Tyrant.
So thrive, my Sword, as Heav'n's high Vengeance draws it.
Richard: My Soul and Body on the Action both (Heinrich VI 2. teil V. 2. 26)
Richmond: A dreadful Lay (Heinrich VI 2. teil V. 2. 27) — — here's to decide it. [Fight; Richard falls.]

Mit recht sagt Öchelhäuser[1]): „Dass Shakespeare vermeidet, Richard und Richmond auf der bühne anders als in stummem kampfgewühl zusammenzubringen, wo sich ein dramatiker gewöhnlichen schlages ein bombastisches zwiegespräch

1) a. a. o. s. 131.

nicht hätte entgehen lassen, ist ein feiner zug des dramas. Die gegensätze sind hier zu gewaltig; ihr zusammenplatzen zu dialogisiren, geht über die macht der sprache und der darstellungkunst und die gefahr hätte nahe gelegen, dass in übertriebenem pathos und in konventionellem bühnenzweikampf der grandiose eindruck, den jetzt die katastrophe und der schluss hinterlassen, ins lächerliche umgeschlagen wäre."

Einer bühnenweisung, die Cibber bei den geistererscheinungen hinzufügt, mag hier noch erwähnung getan werden. Gleichsam um die stimmung der situation noch zu erhöhen, hört man ein grässliches stöhnen und ächzen im hintergrunde (A Groan is heard), so dass Richard zusammenschreckend ausruft (Cibber V. 3. 62—64)

Ha! what means that dismal Voice? Sure 'tis
The Eccho of some yawning Grave
That teems with an untimely Ghost — — — — 'tis gone!

Sicher wird dies bei den für solche wirkungen leicht empfänglichen gemütern des damaligen publikums ein gelindes gruseln hervorgerufen haben.

Unter den zusätzen ist noch einer zu nennen, der zwar auch auf scenische wirkung angelegt ist, aber doch wenigstens nicht lächerlich und abgeschmackt klingt: die wirkung des abschieds der mutter von den prinzen (IV, 1), deren trauriges schicksal sie vorausahnt, ist entschieden dadurch erhöht worden, dass Cibber die prinzen selbst anwesend sein lässt, während der abschied bei Shakespeare nur eine „rührende apostrophe an den Tower", wie Öchelhäuser sich ausdrückt[1]), ist. Auch die situation, wo der lieutenant plötzlich hinzutritt und durch seine gebietenden worte der scene ein jähes ende bereitet, ist von grosser scenischer wirkung.

In der ausstattung der stücke des 17ten und 18ten jahrhunderts sehen wir ein weiteres wichtiges moment, das auch in die Shakespearebearbeitungen hineingetragen wurde. Die einfache Shakespearebühne mit ihren primitiven dekorationen war geschwunden, und man suchte nach französischem muster dieselbe auf jede weise zu vervollkommnen. Auch die bühnenmusik, in der eine einwirkung der italienischen oper zu erkennen ist, kam mehr und mehr zur geltung. Man braucht

1) a. a. o. s. 95.

sich daraufhin nur die ausstattungstücke Drydens und Davenants, welch letzterer namentlich der hauptvertreter dieser neuen geschmacksrichtung war, anzusehen, und man wird erkennen, wie weit diese sucht nach schaugepränge und äusserer ausstattung ging. Auch auf kostüm und haltung der schauspieler wurde das grösste gewicht gelegt, da eben alles auf die darstellung der stücke selbst ankam. Die bühnenweisungen, die Dryden z. b. in seiner bearbeitung des Shakespearischen Tempest giebt, beleuchten das gesagte aufs beste und mögen des genaueren bei Rosbund[1]) nachgelesen werden. Auch Buckingham in seiner Julius Caesar-bearbeitung und George Granville Lord Lansdowne, ein zeitgenosse Cibbers, in seinem stücke The Jew of Malta (1701), einer bearbeitung des Shakespearischen Merchant of Venice, verschmähten es nicht, ihre werke in jeder weise auszuschmücken. Unser bearbeiter hält sich in ziemlich gemässigten grenzen, ja mitunter sucht er da, wo Shakespeare eine genauere bühnenweisung giebt, dieselbe noch zu vereinfachen. Nur ganz vereinzelt finden wir stellen, wo sich bei Cibber der einfluss der italienischen oper und überhaupt eine neigung, seine bearbeitung auch äusserlich auszuschmücken, bemerkbar macht. Eine besonders rührende wirkung scheint Cibber sich von dem weinen und wehklagen einer frau versprochen zu haben, denn fast nie tritt die königin oder Anna auf, ohne dass sich die bühnenweisung *weeping and mourning* findet. Häufig bemerken wir, dass die bühnenmusik angewendet wird, bei rührscenen *Soft Musick*, bei kampfscenen *Trumpet sounds a March, Alarum of Drums and Trumpets* u. dgl. Im allgemeinen jedoch ist Cibber in der anwendung von bühnenweisungen sehr sparsam.

Die merkwürdige sucht, lange gespräche und monologe neu einzuführen, während auf der andren seite kürzungen der mannigfaltigsten art stattfinden, teilt Cibber mit den übrigen Shakespearebearbeitern. Doch tritt bei ihm nicht die neigung hervor, die sich z. b. bei Buckingham findet, der in seinem Julius Caesar in langatmigen gesprächen zu philosophieren und sein publikum zu belehren sucht[2]). Einmal ist Cibber durch grosse kürzungen gezwungen, den wenigen übrig bleibenden personen längere reden in den mund zu legen, wie z. b.

1) Rosbund, a. a. o. s. 16 und 17.
2) Vgl. Mielck, a. a. o. s. 44.

bei den geistererscheinungen. Dann aber sucht der bearbeiter in vielen fällen durch die langen monologe dem publikum schon im voraus deutlich zu machen, was die betreffende person im folgenden tun und lassen will. Ich bin der und der und will jetzt dies und dies sagen und tun, das ist in dürren worten der inhalt vieler monologe. Dass durch solche andeutungen die wirkung der folgenden eräugnisse völlig zerstört wird, liegt auf der hand. So z. b. in Richards monolog am schlusse des vierten aktes; vor den geistererscheinungen; dann in Buckinghams monolog in der zweiten scene des vierten aktes. Selbst als Richard von Richmond tötlich verwundet zu boden sinkt, kann er sich nicht enthalten, sich noch in längerer rede zu ergehn. Nur einmal verfällt auch Cibber in philosophische betrachtungen, nämlich in dem grossen monologe Richards vor der Annaepisode im dritten akt (vgl. inhaltangabe von akt III).

---

## Versbau, sprache und stil.

Allgemeine bemerkungen. Shakespeare schrieb seine werke zu einer zeit, wo die englische sprache noch keine feste form angenommen, weder in grammatischer noch metrischer hinsicht. „The Elizabethan was a traditional period in the history of the English language. On the one hand there was the influx of new discoveries and new thoughts requiring as their equivalent the coinage of new words; on the other hand the revival of classical studies and the popularity of translations from Latin and Greek authors suggested Latin and Greek words (but principally Latin) as the readiest and most malleable metal or rather as so many ready made coins requiring only a slight national stamp to prepare them for the proposed augmentation of the currency of the language. The character of Elizabethan English is impressed upon its pronunciation, as well as upon its idioms and words“ [1]). Kein wunder also, dass Cibber, zu dessen zeit Shakespeares sprache, weil völlig veraltet, nicht mehr recht verstanden wurde, die sprache seiner bearbeitung in jeder hinsicht dem gebrauche

1) Abbot, a Shakespearian Grammar. New Edition. London 1872. s. 6—11.

seiner zeit anzupassen suchte. Veraltete wörter, ungebräuchliche redewendungen sucht er zu beseitigen. Vor allem aber unterzog er Shakespeares drama einer gründlichen grammatischen durchsicht.

A. Versbau. Was den versbau anbetrifft, so behält der bearbeiter durchweg den blankvers bei, der übrigens seit Shakespeare in der tragödie überall zur alleinigen herrschaft gelangt war. Sein bestreben war nur den vers möglichst rein und regelmässig zu gestalten. Doch führt Cibber dies princip nicht streng durch, so dass sich ebenso wie bei Shakespeare auch bei ihm eine menge unvollständiger verse vorfinden, so z. B. Cibber V. 3. 181; IV. 2. 44. 45. 46; IV. 3. 215. 268. 270. etc.

Sowohl auf silbenzahl als auch auf worttreff legt Cibber grosses gewicht. Der worttreff ist geändert in folgendem fall:
R. V 4. 1. Rescue, my Lord of Norfolk; rescue, rescue!
Cibber V. 3. 198. Rescue! rescue! my Lord of Norfolk haste.

Die endung *-ed* füllt bei Cibber nie eine silbe, bei Shakespeare häufig[1]):

Heinrich VI 3. teil. V. 6. 13. The bird that has been limed in a bush.
Cibber I. 2. 20. The poor Bird that has been already lim'd.

R. III 5. 91. Which well appeared in his lineaments.
Cibber III. 1. 130. Which in his Lineaments too plain appear'd.

Folgende unregelmässige verse sind bei Cibber in regelrechte blankverse umgewandelt worden:
R. II 2. 105/106. I did not see your grace: humbly on my knee I crave your blessing.
Cibber II. 3. 85/86. My Grief was blind — I did not see your Grace.
Most humbly on my knee I crave your Blessing.

Häufig finden sich bei Shakespeare zwischen den gewöhnlichen fünftaktigen versen einzele zwei- oder dreitaktige eingefügt. Meistens ist dies am anfang oder ende einer rede der fall[2]). Cibber vermeidet solche verse:
R. IV 2. 47—49. Mylord, I hear the Marquis Dorset's fled
To Richmond, in those parts beyond the sea
Where he abides.

---

1) Abbot § 474.
2) Abbot § 511.

Cibber IV. 2. 54/55. I hear, my Liege, the Lord Marquis of Dorset
Is fled to Richmond, now in Britanny.

Überflüssige silben im innern des verses sind beseitigt:

R. V 3. 52. It is, my liege, and all things are in readiness.
Cibber V. 3. 9. It is, my Liege; all is in Readiness.

R. V 3. 316. A Sort of vagabonds, rascals and runaways.
Cibber V. 3. 171. A Scum of Britons, Rascals, Runaways.

R. V 3. 307. Go, gentlemen, every man to his charge.
Cibber V. 3. 168. Come Gentlemen, now each Man to his Charge.

Viertaktige verse ändert Cibber in fünftaktige um:

R. V 4. 345. My Lord, he does deny to come.
Cibber V. 3. 180. He does refuse, my Lord — he will not, Sir.

R. V 3. 143. Let fall thy lance: despair and die!
Cibber V. 3. 89. And edgeless fall thy Sword — despair and die!

Mehrsilbige eigennamen in der mitte des verses (häufiger am ende) erhalten bei Shakespeare nur einen treff. Cibber setzt zwei treffe:

R. III 7. 227. Cóusin | of Búck | nigham ánd | you ságe | grave mén.
Cibber III. 1. 424. Cóusin | of Búck | nighám | and ságe | grave mén.

Einen ziemlich schwer zu erklärenden Shakespearischen vers[1]) lässt Cibber freilich stehen:

R. V 5. 9 (Cibber V. 3. 254) But (Pray) tell me, is young George Stanley living?

Alexandriner, die sich bei Shakespeare häufig finden, beseitigt Cibber nicht: So behält er die beiden folgenden „Couplets“ von 2 versen mit je sechs treffen[2]) bei:

R. I 2. 193—196 (Cibber II. 2. 169—172):

I would (Wou'd) I knew thy Heart || 'Tis figur'd in my Tongue.
I fear me both are false || Then never Man was true.

Den einschnittlosen sechstakter, der bei Shakespeare sehr selten vorkommt, wendet Cibber einmal an:

---

1) Abbot § 485 und 507 giebt drei möglichkeiten der erklärung an.

2) Abbot § 500.

Cibber II. 2. 64. Why by despairing only can'st thou stand excus'd.

Vom reim macht der bearbeiter keinen so ausgedehnten gebrauch wie Shakespeare. Letzterer setzt den reim nicht nur als wirksamen abschluss eines aktes oder einer scene, sondern reimt auch die einzelen reden häufig, um eine besondre wirkung hervorzurufen oder um ein *aside* anzudeuten[1]). So wendet z. b. Shakespeare im ersten monologe Glosters einmal den reim an, um die wichtige prophezeiung mit dem buchstaben G deutlich hervorzuheben:

R. I 39/40: About a prophecy, which says that G of Edward's heirs the murtherer shall be!

Eine ähnliche wirkung soll hervorgerufen werden in III 1. 91/92. — Ein *aside* wird angedeutet in IV 4. 15/16; 20/21.

Zweimal reimt sogar ein vers mit dem darauf folgenden, den ein andrer redender spricht:

R. III 1. 93/94. Prince: Or die a soldier, as I liv'd a king.
Glou. [*Aside*]. Short summers lightly have a forward spring.

R. IV 4. 24/25. Q. Eliz. When didst thou sleep, when such a deed was done?
Q. Marg. When holy Harry died, and my sweet son.

Auch bei den geistererscheinungen kann man von einem *aside* reden, denn die reden der geister sind nur dann gereimt, wenn sie an Richmond gerichtet sind, der gleichsam mit in die visionen Richards hineingezogen wird und im hintergrunde erscheint[2]). Gereimt sind hier: V. 3. 149/150; 155/156; 165/166; 171/172; 173/174; 175/176.

Von solchen anwendungen des reimes weiss Cibber nichts, er hat nur das sogen. reimcouplet beibehalten, allerdings nicht nur als wirksamen akt- oder scenenschluss, sondern auch nach längeren reden einer hauptperson. Übereinstimmend mit Shakespeare reimt Cibber: Cibber I. 2. 88/89 (R. I 1. 161/162); Cibber II. 2. 229/230 (R. I 2. 263/264); Cibber IV. 3. 77/78

---

1) Rhyme was sometimes used in the same conventional way to mark an aside, which otherwise the audience might have great difficulty in knowing to be an aside. (Abbot § 515.)

2) Nach Dingelstädts anordnung der scene für die bühnenaufführung. Vgl. Öchelhäuser, a. a. o. s. 148.

(R. IV 3. 56/57); Cibber V. 1. 28/29 (R. V 2. 23/24 ähnlich); Cibber V. 3. 165/166 (R. V 3. 304/305); Cibber V. 3. 274/275 (R. V 5. 38/39). — Neu hinzugefügt sind in der bearbeitung: Cibber I. 2. 270/271; Cibber III. 1. 176/177; Cibber III. 1. 459/460; Cibber IV. 3. 40/41.

Drei gereimte verse treffen wir bei Shakespeare selten, in Cibbers drama merkwürdiger weise nur einmal, während der dichter sie sonst in seinen übrigen werken als besonders kunstvoll gerne verwendet und um sie noch mehr ins auge springen zu lassen, jedes mal durch eine gewundene klammer zusammenfasst. — Die einzigen drei derartigen verse in der bearbeitung lauten: (Cibber IV. 2. 99—101)

Will from the Walls of Heav'n in Smiles look down
To see this Tyrant, tumbling from his Throne,
His Fall unmourn'd, and bloody as their own.
[Exit.]

Besonders gerne verwante Cibber drei reimende verse in den kurzen prologen und epilogen zu seinen stücken, so im prolog und epilog zu Loves Last Shift, viermal, in Love makes a Man, siebenmal, in She Wou'd and she Wou'd not zehnmal usf. usf.

Nur ein beispiel möge angeführt werden, um zu zeigen, wie abgeschmackt mitunter solche verse klingen. Aus dem prolog zu der komödie Love makes a Man.

Now, you that never know what Spleen or Hate is,
Who, for an Act or two, are welcome gratis,
That tip the Wink, and to sneak out with nunquam satis.

B. Sprache und Stil. Bevor wir zu den zahlreichen grammatischen änderungen Cibbers übergehen, haben wir noch einige allgemeineres charakters ins auge zu fassen. Obgleich gerade in Richard III Shakespeares sprache verhältnismässig einfach ist, so hat doch Cibber manches daran auszusetzen gehabt, indem er einiges zu erweitern, andres nach seiner art zu verschönern und verfeinern, andres ganz fortzulassen für nötig befunden hat. Dass unter solchen eingriffen Shakespeares erhabene sprache nur leiden kann, liegt auf der hand. Wir müssen jedoch auch bei diesem verfahren Cibbers immer im auge behalten, dass er dabei nur einem zuge seiner Zeit folgte, nur dem bedürfnisse des damaligen publikums entgegenkam, das keinen geschmack mehr an der grossartigen rede-

weise Shakespeares fand, sie auch wol zum grössten teile nicht mehr verstand. Dass auch andre Shakespearebearbeiter in gleicher weise verfuhren, mag bei Rosbund und Mielck a. a. o. nachgelesen werden. Meistens hat Cibber in seinen versuchen Shakespeares sprache zu verbessern, weit am ziele vorbeigeschossen und hat dem meister einen schlimmen dienst damit geleistet; nur selten kommen, wie wir bald sehen werden, annehmbare änderungen vor.

Wie Cibber ganze Shakespearische scenen völlig unklar geblieben sind (vgl. composition), so hat er auch manche ausdrücke und kühne Shakespearische redewendungen nicht verstanden. In folge dessen sind änderungen eingetreten, die teilweise ganz unsinnig und recht charakteristisch für Cibbers mangelhaftes urteil sind. Offenbar unverständlich ist dem bearbeiter z. b. die anspielung Shakespeares an die legende vom heiligen Georg und dem drachen geblieben, denn er ändert in geradezu thörichter weise den drachen in einen löwen um:

R. V 5. 349—351. Our ancient word of courage, fair Saint George,
Inspire us with the spleen of fiery dragons!
Upon them! Victory sits on our helms.

Cibber V. 3. 188—190. And thou, our warlike Champion, thrice renown'd,
St. George, inspire us with the Rage of Lions:
Upon 'em — — — — Charge — — — — follow me.

Weiter hat Cibber entschieden nicht verstanden, dass Shakespeare Richmonds heer *A Scum of Brittaines* (R. V 3. 317) und später *these bastard Brittaines* (R. V 3. 333) nennt, weil sie eben leute aus der Bretagne sind. Er ändert die ausdrücke daher um in *A Scum of Britons* (Cibber V. 3. 171) und *these bastard Britons* (Cibber V. 3. 175).

Gegen metaphorische ausdrücke hat der bearbeiter eine abneigung, die einmal zu tage tritt:

R. IV 2. 8/9. Ah, Buckingham, now do I play the touch,
To try, if thou be current gold indeed.

Cibber IV. 2. 9/10. O Buckingham! now do I play the Touchstone,
To try, if thou be current Friend indeed.

Das bild von dem sonnenwagen, der am himmel seine

feurige spur hinterlässt, ist Cibber zu fernliegend. Er drückt daher dieselben gedanken Shakespeares in ganz gewöhnlicher, jedermann verständlicher redeweise aus:

R. V 3. 19—21. The weary sun hath made a golden set,
And by the bright track of his fiery car,
Gives token of a goodly day to-morrow.

Cibber V. 2. 46—48. The weary Sun has made a golden Set,
And by yon rudely Brightness of the Clouds,
Gives token of a goodly Day To-morrow.

Im allgemeinen jedoch nimmt Cibber keinen anstoss an den häufigen gleichnissen und bildern Shakespeares, worin er sich von den übrigen bearbeitern unterscheidet. Viele gleichnisse sind aus dem original übernommen, ja Cibber hat sogar eigne hinzugefügt, was beweist, dass er sogar eine gewisse neigung für ausschmückung der sprache durch bilderreiche ausdrücke hat. Mitunter holt sich Cibber selbst aus andren Shakespearischen stücken seine gleichnisse und setzt sie dann, wie es von einem dichter wie Cibber nicht anders zu erwarten ist, an eine möglichst unpassende stelle. So übernimmt er aus Heinrich IV 2. teil I 1. 70—75 das gleichniss von Priamus und Troja und legt es Heinrich VI in den mund (Cibber I 1. 134—139). So stammt das bild (Cibber I 1. 204—207):

Oh! who can hold a Fire in his Hand,
By thinking on the frosty Caucasus?
Or wallow naked in December's Snow,
By bare Remembrance of the Summer's Heat?

aus Richard II I 3. 294/295 und 298/299.

Die bilderreichen ausdrücke der Lady Anne in ihrem ersten monologe (Cibber II 2. 15—17) sind dieselben wie in Heinrich VI 1. teil I 1. 2—4.

Aus der vorlage selbst ist z. b. der ziemlich fernliegende vergleich Richards mit dem römischen schauspieler Roscius (*What bloody Scene has Roscius now to act?* Cibber I 2. 115. Heinrich VI 3. teil V 6. 10) übernommen. Auch die gleich darauf folgende stelle, wo Heinrich sich bildlich den alten vogel nennt, der sein junges, d. h. den prinzen Eduard in obhut zu nehmen habe, ist beibehalten.

Allzu lange vergleiche sind nicht nach Cibbers geschmack. Während Shakespeare (Heinrich VI 3. teil V 6. 18 ff.) das von Gloster begonnene gleichnis von Dädalus von Creta sehr

schön durch Heinrich weiter ausführen lässt, bricht Cibber nach den worten Glosters ab und lässt die fortsetzung des bildes aus (Cibber I 1. 28ff.). Ganz gestrichen ist der vergleich Richards mit einem blutgierigen wolf (Heinrich VI 3. teil V 6. 7—9).

Zweimal treffen wir selbsterfundene gleichnisse Cibbers an. Gar nicht ungeschickt z. b. ist das folgende (Cibber II 2. 136/137):

.... thy powerful Eyes (as roaring Seas
Obey the Changes of the Moon) have turn'd
My Heart, and made it flow with Penitence.

Ein weiteres, weniger gutes und allzu sehr ans phrasenhafte streifendes bild findet sich bei Cibber II 2. 1—6.

Wie wir also gesehen haben, dass der bearbeiter auf der einen seite gleichnisse und bilderreichen ausdruck zur ausschmückung der sprache im allgemeinen gelten lässt, so bemerken wir auf der andern seite eine entschiedene abneigung gegen die bei Shakespeare so beliebten wortspiele. — Das so wirkungvolle wortspiel zwischen Heart in der wirklichen und der übertragenen Bedeutung ändert Cibber in ganz unsinniger weise um:

R. I 2. 15. Cursed the heart that had the heart to do it.
Cibber II 2. 20. Accurst the Head that had the Heart to do it.

Das folgende wortspiel mit love behält der bearbeiter zwar bei, vereinfacht es aber:

R. I 2. 190/191. This hand, which for thy love, did kill thy love,
Shall for thy love, kill a far truer love.
Cibber II 2. 146/147. This guilty Hand that robb'd thee of thy Love
Shall for thy Love Revenge thee on thy Lover.

Nicht auf den ersten blick durchsichtige und für das damalige publikum in folge dessen unverständliche ausdrücke werden durchweg beseitigt:

R. I 2. 26—28. If ever he have Wife, let her be made
More miserable by the death of him
Than I am now by my young lord and thee.
Cibber II 2. 24—26. If ever he have Wife let her be made
More miserable by the Life of him
Than I am now by Edward's Death and thine.
R. I 1. 18. I, that am curtail'd of *this* fair proportion.

Cibber I 1. 253. I, that am curtail'd of *Man's* fair proportion.

Das *this* bezieht sich auf das vorhergehende[1]): „solch' schönes ebenmass der glieder, wie es nötig ist, um bei den damen glück zu machen". Cibber ändert das *this* in *Man's* um, um völlige klarheit des ausdrucks zu haben.

Obgleich Richard III nicht mehr zu den jugendwerken Shakespeares gehört, was allerdings Rümelin[2]) nicht gelten lassen will, wohl aber noch auf der übergangstufe von den jugendwerken zu denen des reiferen alters sich befindet, so bemerken wir doch eine reihe von derben und starken ausdrücken und schimpfworten, die, was Cibbers ästhetisches gefühl am meisten verletzen musste, besonders frauen in den mund gelegt sind. Daher sucht der bearbeiter derartige stellen entweder ganz fortzulassen oder zu mildern. Besonders in der Annascene, deren ganze anlage Cibber, wie schon bemerkt, unnatürlich erschien, mussten die gerade hier sehr häufigen unweiblichen schimpfworte und sonstigen verteidigungmittel Annas dem bearbeiter anstoss erregen. Daher lässt er z. b. R. I 2. 55—71 und 78—80 ganz aus. Ausserdem entfernt er mit recht die bühnenweisung (R. I 2. 144) *She spitteth at him* und die worte Richards *Why dost thou spit at me.* Dann lässt Cibber die fingernägel, die als waffe der frauen bei Shakespeare beliebt sind, ganz aus dem spiel und ersetzt ihre tätigkeit durch die der hände:

R. I 2. 126. These nails should rent that beauty from my cheeks.
Cibber II 2. 89. These Hands shou'd rent that Beauty from my Cheeks.

Alle flüche und verwünschungen der herzogin von York sind gestrichen, so z. b.:

R. IV 4. 145. Thou toad, thou toad, where is thy brother Clarence?

Auch jene hässliche stelle (R. V 2. 10), wo Richmond seinen gegner Richard mit *a foul swine* vergleicht, ist nicht in die bearbeitung aufgenommen.

Diesem berechtigten verfahren, starke ausdrücke zu beseitigen, steht ein anderes, weniger berechtigtes zur seite,

1) Delius, Shakespeares Werke, 3. revidierte auflage. Bielefeld 1872. Richard III I 1. Anmerkung 5.

2) Rümelin, Shakespeare-Studien eines Realisten. 2. ausgabe. Stuttgart 1874. S. 107.

nämlich der versuch Cibbers, Shakespeares sprache an manchen stellen noch zu verschönern und schwungvoller zu machen.

So glaubt der bearbeiter folgende redewendungn Shakespeares einer verbesserung unterziehen zu müssen:

R. I 2. 263. Shine out, fair sun, till I have bought my glass.
Cibber II 2. 229. Shine out, fair Sun, till I salute my Glass.

R. I 2. 14. O, cursed be the hand, that made these holes!
Cibber II 2. 19. O be accurst the Hand that shed this Blood!

R. V. 2. 23. True hope is swift, and flies with swallow's wings;
Cibber V 1. 28. True Hope ne'er tires, but mounts with Eagle's wings;

Eine weitere bemerkenswerte erscheinung ist es, dass Cibber die ganze bearbeitung hindurch die namen „Gott" und „Jesus", ebenso alle anklänge an die heilige schrift zu beseitigen sucht, ein bestreben, das nur aus der anschauung der damaligen zeit heraus zu erklären ist. Obgleich zwar um 1700 der kirchliche streit schon so gut wie beendet war und ein gewisser friedezustand auf kirchlichem gebiete eingetreten war, so scheint Cibber doch noch nicht mit dem mehr und mehr um sich greifenden deïsmus, dem glauben an Gott als den einzigen, der mit der vernunft vereinbart werden könne, einverstanden zu sein. Er hegt entschieden noch einen kleinen stachel gegen die geistlichkeit und überhaupt gegen alles, was die religion betrifft, und er beweist diese seine abneigung gegen alles religiöse dadurch, dass er eben geradezu ängstlich die häufigen anrufungen Gottes u. s. w. und sei es auch nur in flüchen, vermeidet. Cibber steht auch hierin nicht allein mit seiner ansicht, sondern geht hand in hand mit andern Shakespearebearbeitern. Ein erbitterter hass gegen die religion spricht z. b. aus den bearbeitungen Drydens[1]). Es mögen hier einige proben von Cibbers verfahren, seinen anschauungen ausdruck zu geben, angeführt werden. — Die namen „Gott" und „Jesus" werden durchweg durch „Heav'n" ersetzt:"

*God be thanked* (R. III 7. 165), *Heav'n be thanked* (Cibber III 1. 374); *Which God defend* (R. III 7. 173), *Which Heav'n forbid* (Cibber III 1. 431); *God bless your Grace* (R. III 7. 237), *Heav'n guard your Grace* (Cibber III 1. 433); *I thank God* (R. IV 4. 155), *I thank Heav'n* (Cibber IV 3.

1) Rosbund a. a. o., s. 43ff.

102); *God and your arms* (R. V 5. 1), *Heav'n and our Arms* (Cibber V 3. 242); — *O Jesus bless us* (Heinrich VI 3. teil. V 6. 75), *Good Heav'n bless us* (Cibber I 2. 73); *Have mercy, Jesu* (R. V 3. 178), *Have Mercy, Heav'n* (Cibber V 3. 97).

Der kampfruf Richmonds in seiner rede vor der schlacht *God and Saint George! Richmond and victory!* (R. V 3. 270) ist ersetzt durch: (Cibber V 3. 150) *The Word's Saint George, Richmond, and Victory.*

Religiöse wendungen anderer art sind ebenfalls geändert, so z. b. *No, by the holy rood* (R. IV 4. 165), *No, on my Soul* (Cibber IV 3. 111); .... *sleep in Abrahams bosom* (R. IV 3. 38), .... *have eternal Rest* (Cibber IV 3. 62); *in the service of my God* (R. III 7. 106), *in my zealous Meditation* (Cibber III 1. 341); *By the apostle Paul* (R. V 3. 216), *by my this Day's Hopes* (C. V 3. 111).

Veraltete ausdrücke sucht Cibber mit recht zu beseitigen, denn in einer bearbeitung müssen derartige änderungen unbedingt vorgenommen werden. Cibber setzt stets *has* für *hath, does* für *doth* und einmal *misdoubts of* für *misdoubteth*. Das *Whiles* (R. III 7. 123) der folio (die quartos haben *Whilst*) ersetzt Cibber durch *While* (Cibber III 1. 353); das veraltete *quoth I* (R. III 7. 38) durch *And cry'd* (Cibber III 1. 279).

Folgende ausdrücke scheinen zu Cibbers zeit nicht mehr im allgemeinen sprachgebrauch gewesen zu sein, denn sie geben ihm zu änderungen anlass:

R. I 2. 256. I'll be at charges for a looking glass.
Cibber II 2. 222. I'll have my Chambers lim'd with looking Glass.

R. I 2. 117. Is not the causer of the timeless deaths.
Cibber II 2. 80. Is not the Causer of the untimely Deaths.

R. III 7. 18. .... nothing fitting for your purpose.
Cibber III 1. 260. .... nothing that might gild our Cause.

Grant me this boon (R. I 2. 219), grant me this Favour (Cibber II 2. 194); be not so curst (R. I 2. 219), be not so hard (Cibber II 2. 48).

Alle die abschnitte der bearbeitung, die Cibbers eigner feder entstammen, sind schon an den verschiedensten stellen unserer ausführungen ihrem dichterischen werte nach geschätzt worden, so dass es unnötig ist, hier noch einmal darauf einzugehen.

Nachdem so die änderungen allgemeineres charakters besprochen sind, die Cibber an sprache und stil des originals vorzunehmen für nötig befunden hat, gehen wir jetzt zu den ungleich zahlreicheren grammatikalischen änderungen des bearbeiters über. Mit der grössten sorgfalt hat Cibber die Shakespearische grammatik zeitgemäss zu gestalten gesucht.

Im folgenden sollen alle die fälle aufgeführt und in einzele gruppen eingeteilt werden, wo Cibber in grammatischer hinsicht von seiner vorlage abweicht:

1. Pronomen. Die beiden formen des possessivpronomens *mine* und *my* werden bei Shakespeare mit wenig unterschied vor vokalen und stummem *h* gebraucht[1]). Cibber setzt *my* statt *mine: some followers of mine own* (R. III 7. 36), *some followers of my own* (Cibber III 1. 275). — Das relativpronomen *that,* das ursprünglich überhaupt das einzige relativpronomen war, ward zu Shakespeares zeit allgemein gebraucht nach *he, all aught* etc.[2]). Cibber setzt in einem falle dafür *who:*

R. III 1. 99. Too late he died that might have kept that title.
Cibber III 1. 50. Too soon he dy'd, who might have better worn — — — —

Im übrigen aber macht der bearbeiter wie Shakespeare keinen scharfen unterschied zwischen *that* und *who* auf personen bezogen, behält das *that* sogar bei, auch wenn im selben satz schon einmal *who* dafür steht. *I bid them that* (R. III 7. 21), *I urg'd of them, that* (Cibber III 1. 263); *on me, Whose all not equals Edwards moiety? On me, that halt* (R. I 2. 250/251, Cibber II 2. 215—217); *stay you that bear the Coarse* (R. I 2. 33, Cibber II 2. 34).

Das bei Shakespeare oft für *what* stehende *that*[3]) vermeidet Cibber: *On him I lay that you would lay on me* (R. III 7. 171), *On him I lay what you would lay on me* (Cibber III 1. 379). — Relativische konstruktionen ändert der bearbeiter. So setzt er für das unbestimmte *where,* das sich bei Shakespeare häufig in bezug auf personen und sachen an-

1) Deutschbein, Shakespeare Grammatik. 2. auflage. Cöthen 1897. § 49 und Abbot § 237.
2) Abbot § 260.
3) Deutschbein § 58.

gewendet findet[1]), einmal *who* ein: *And I — — — — Have now the fatal object in my eye, Where my poor young was limed* (Heinrich VI 3. teil. V 6. 16/17), *And I — — — — Have now the fatal Object in my Eye, By whom my young one bled* (Cibber I 2. 23/24).

*That* wird als konjunktionales affix nach der art des franz. *que* zu Shakespeares zeit oft zu *when* hinzugesetzt. Abbot[2]) sagt: „*That* was frequently affixed in order to give a relative meaning to words that were originally interrogative.“ Cibber beseitigt auch diese relativische konstruktion: *when that my mother* (R. III 5. 86), *when my Mother* (Cibber III 1. 126).

2. Adjektiv. Die possessiven adjektiva werden, falls sie nicht nachdruckvoll gebraucht sind, zuweilen umgestellt und völlig mit dem nomen verknüpft nach art des französischen *monsieur, mylord*[3]). Cibber kennt diesen sprachgebrauch nicht: *And look you get a prayer-book in your hand. And stand between two Churchmen, good my lord* (R. III 7. 47/48), *A prayer Book in your Hand, my Lord, were well, standing between two Churchmen of Repute* (Cibber III 1. 277/278). — Der gebrauch des *some* in verbindung mit einem nomen der zeit im singular[4]) scheint auch Cibber nicht fremd gewesen zu sein, denn er übernimmt folgende stelle wörtlich: *some day or two* (R. III 1. 64; Cibber III 1. 41).

3. Präposition. *In* wurde in der Elisabethischen zeit nicht nur bei verben der ruhe, sondern auch bei verben der bewegung angewant[5]). Der bearbeiter weicht von diesem sprachgebrauch ab:

But first I'll turn yon fellow *in* his grave (R. I 2. 261),
But first I'll turn St. Harry *to* his Grave (Cibber II 1. 227).

Dagegen muss um 1700 noch der Shakespearische gebrauch des *into* bei verben der ruhe[6]) gang und gebe gewesen sein, denn Cibber behält an einer stelle das in diesem sinne angewandte *into* bei: *And all my armour laid into*

1) Abbot § 280.
2) Abbot § 287.
3) Abbot § 13.
4) Abbot § 21.
5) Abbot § 159, Deutschbein § 244a.
6) Abbot § 159.

*my tent* (R. V 3 61; Cibber V 3. 8). — Das Shakespearische *unto* ändert Cibber in *to* um: *go unto the Tower* (R. III 1. 140), *go to the Tower* (Cibber III 1, 86); *Where it seems best unto your royal self* (R. III 1. 63), *Where it shall seem best to your Royal Self* (Cibber III 1. 40).

4. Verbum. Bei der bildung des imperfekts und des participiums perfecti der unregelmässigen starken und schwachen verben sind bei Shakespeare viele unregelmässigkeiten zu vermerken. So war es z. b. nach Deutschbein[1]) eine neuerung des Elisabethischen zeitalters, dass an der endung des participiums perfecti der starken verben das *en* bez. *n* gestrichen wurde. Obgleich sich diese neuerung nicht lange hat halten können, ist sie zu Cibbers zeit noch nicht beseitigt[2]); es zeigt sich vielmehr ein schwanken des sprachgebrauchs, was durch zwei beispiele ersichtlich wird: *Be not you spoke with* (R. III 7. 46, Cibber III 1. 286); *To be spoke* (R. III 7. 30), *To be spoken* (Cibber III 1. 271). — Die veraltete form des präteritums von *to break: brake*, die sich bei Shakespeare nur selten (nach Deutschbein[3]) viermal) findet, hat Cibber modernisirt: *And even here brake off* (R. III 7. 41), *And ev'n here broke off* (Cibber III 1. 282).

Einige verben, die auf *-te, -t,* und *-d* endigen, nehmen bei Shakespeare die endung des participiums *-ed* nicht an, weil sie in ihren endungen ohnehin schon participien ähnlich sehen[4]). Von solchen verben treffen wir nur 2 in Shakespeares Richard III an, nämlich *to acquit* und *to wet*[5]), von denen das erstere im participium pertecti von Cibber verändert, das zweite beibehalten ist: *Well hast thou acquit thee* (R. V 5. 3), *Well hast thou acquitted thee* (Cibber V 3. 244); *And wet his grace with my repentant tears* (R. I 2. 216, Cibber II 2. 191).

Die formen *be* und *were* wurden bei Shakespeare ausschliesslich konjunktivisch gebraucht, ohne jedoch die volle

---

1) Deutschbein § 172 Anm. 8.

2) Selbst heute findet sich noch das participium spoke bei neueren dichtern und in der volkssprache (Deutschbein, s. 44 anm. 2).

3) Deutschbein § 174.

4) Abbot § 342.

5) Eine vollständige zusammenstellung solcher verben findet sich bei Abbot § 342 und bei Deutschbein § 174.

konjunktivische bedeutung zu haben[1]). Namentlich geschah dies nach der konjunktion *if*. Bei Shakespeare jedoch wie auch zu Cibbers zeit und noch heute ist der sprachgebrauch bei *if* schwankend. Die form *were* scheint Cibber anstoss zu erregen, denn er ersetzt sie durch das indikativische *was*: *If t'were not she* (R. II 4. 34), *If t'was not she* (Cibber III 1. 68). — *be* ist einmal beibehalten, einmal in *am* umgeändert: *If we be conquer'd* (R. V 3. 332; Cibber V 3. 174); *If I be* (R. IV 4. 177), *If I am* (Cibber IV 3. 116). — Im allgemeinen behält Cibber nach *if* den konjunktiv bei: *If this have no Effect* (Cibber III 1. 239); *If ever he have Wife* (R. I 2. 26, Cibber II 2. 24). — Nach *so* im sinne von *so* (*that*), (*if it be*) *so* (*that*) fand sich zu Shakespeares zeit mitunter der konjunktiv[2]). Cibber beseitigt ihn: *So in the Lethe of thy angry Soul | Thou drown the sad remembrance of those wrongs* (R. IV 4. 250/251), *So in the Lethe of thy angry Soul | Thou'lt drown the sad Remembrance of those Wrongs* (Cibber IV 3. 148/149).

*Wast* und *wert* sind spätere bildungen: „obwohl das letztere gegenwärtig für den konjunktiv gilt, so steht es doch wie früher oft noch als indikativform." — Cibber liebt die form *wert* sehr und wendet sie sowohl indikativisch wie auch konjunktivisch gebraucht häufig an. Das Shakespearische *wast* ist überall in *wert* umgeändert: *she was not dead ere thou wast born* (R. II 4. 33), *she was not dead 'fore thou wer't born* (Cibber III 1. 67); *when thou wast born* (Heinrich VI 3. teil. V 6. 53), *when thou wer't born* (Cibber I 2. 53); *the hour that ever thou wast born* (Heinrich VI 3. teil. V 6. 43), *the Hour that ever thou wer't born* (Cibber I 2. 45); *Thou wast the cause* (R. I 2. 120), *Thou wer't the Cause* (Cibber II 2. 83); *thou wast not wont* (R. IV 2. 17), *thou wer't not wont* (Cibber IV 2. 23).

Der gebrauch des hilfzeitworts *to do* ist im Elisabethischen zeitalter noch ein völlig willkürlicher. Es steht sehr oft da, wo es nach dem heutigen sprachgebrauch wegfallen müsste und umgekehrt[3]). Von den dichtern wird auch noch heute infolge der dichterischen freiheit keine feste regel befolgt.

1) Abbot § 298—302.
2) Abbot § 361.
3) Deutschbein § 198 und Abbot § 303—506.

So wendet auch Cibber *to do* ganz nach belieben an. — Eine besondere vorliebe hat der bearbeiter dafür, die umschreibung mit *to do* in fragenden und verneinenden sätzen fortzulassen: Nur bei Cibber findet sich: *What say'st thou, Norfolk?* (Cibber V 2. 34); *when saw'st thou Anne, my Queen?* (Cibber IV 2. 57); *What means his Highness?* (Cibber III 1. 13). — Übereinstimmend mit Shakespeare ist *to do* ausgelassen: *On me, whose all not equals Edward's moiety?* (R. I 2. 250, Cibber II 2. 216); *Touch'd you the bastardy of Edward's children?* (R. III 7. 4, Cibber II 1. 254); *Doubt not, my Lord* (R. III 5. 95, Cibber III 1. 134); *I know not* (R. IV 4. 466, Cibber IV 3. 230), *teach not* (R. I 2. 172, Cibber II 2. 119).

Daneben jedoch findet sich: *I did not see* (R. II 2. 105, Cibber II 3. 85); *Nay, do not pause* (R. I 2. 180, Cibber II 2. 130); *But didst thou see them dead?* (R. IV 3. 27, Cibber IV 3. 50).

Nicht gerade schön sind folgende bildungen Cibbers: *Why what do they do i'th North?* (Cibber IV 3. 241); *Why did'st thou do this Deed?* (Cibber II 2. 51).

Bei dem gebrauch von *to do* in nachdrücklicher weise in bejahenden sätzen hält der bearbeiter sich gleichfalls an keine regel. Auf der einen seite bemerken wir eine sehr häufige verwendung von *to do*, um nachdruck zu geben, auch da, wo Shakespeare dies unterlässt: *The late request that you did sound me in* (R. IV 2. 87, Cibber IV 2. 72); *I do remember me, Henry* (*Harry*) *the Sixth did prophesy* (R. IV 2. 98/99, Cibber IV 2. 83/84); *I do mistake* (R. I 2. 253, Cibber II 1. 219); *She* (*He*) *did corrupt* (Heinrich VI 3. teil. III 2. 155, Cibber II 1. 39); *I do cry you mercy* (R. II 2. 104, Cibber II 3. 84); *I marvel that her Grace did leave it out* (R. II 2. 111, Cibber II 3. 92); *for I did kill King Henry* (R. I 2. 180, Cibber II 2. 130); *Your beauty did haunt me* (R. I 2. 122, Cibber II 2. 85); *But'twas thy beauty that provoked me* (R. I 2. 181), *But'twas thy wondrous Beauty did provoke me* (Cibber II 2. 131). — Auf der andern seite vermeidet Cibber das nachdrückliche *to do: This hand, which for thy love, did kill thy love* (R. I 2. 190), *This guilty Hand that robb'd thee of thy Love* (Cibber II 1. 145); *Thou dost confirm his Happiness for ever* (R. I 2. 209), *Thou*

*wou'd'st confirm his happiness for ever* (Cibber II 1. 184); *that did love their country's good* (R. III 7. 21), *that lov'd their country's Good* (Cibber III 1. 263).

5. Allgemeine bemerkungen. Die umstellung nach *so* ist bei Cibber zweimal beseitigt, einmal beibehalten worden: *So will it* (R. I 2. 113), *So it will* (Cibber II 2. 75); *so must I call you now* (R. III 1. 97), *so I must call you now* (Cibber III 1. 48). Dagegen: *So say we too* (R. III 7. 178, Cibber III 1. 385).

Unregelmässigkeiten in der konstruktion, die sich bei Shakespeare häufig finden, hat der bearbeiter beseitigt. So kennt Cibber die von Shakespeare sehr oft angewanten, meist zur verstärkung dienenden doppelverneinungen nicht. *I cannot, nor I will not yield to you* (R. III 7. 207), *I will not! dare not! must not yield to you* (Cibber III 1. 403); *I never was nor never will be false* (R. IV 4. 495), *I ne'er yet was nor ever will be false* (Cibber IV 3. 249); *Nor none that live, I hope* (R. III 1. 147), *Nor any, Sir, that live, I hope* (Cibber III 1. 94).

Bemerkenswert ist noch, dass Cibber das wort *love* nicht wie bei Shakespeare weiblich sondern männlich personifiziert:

> Why, Love forswore me in my mother's womb:
> And for I should not deal in her soft laws,
> She did ———— (R. III 2. 154/155),
> Why Love forswore me in my Mother's Womb,
> And for I shou'd not deal in his soft Laws,
> He did ———— (Cibber II 1. 37/38).

Die consecutio temporum ist vom bearbeiter beobachtet worden: *You said, that idle weeds are fast in growth* (R. III 1. 103), *You said that idle Weeds were fast in Growth* (Cibber III 1. 54).

Zum Schluss ist es mir eine angenehme Pflicht, Herrn Professor Dr. Lindner für das meiner Arbeit entgegengebrachte Interesse meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen.